

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NÉGATIVITÉ ET DYNAMIQUE DU SUJET LYRIQUE
DANS LA POÉSIE DE JACQUES BRAULT, DE MICHEL BEAULIEU ET D'HÉLÈNE DORION

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

EVELYNE GAGNON

OCTOBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Pour ma sœur Ariane
et son inépuisable force tranquille.*

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude va d'abord à mes proches, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour : vos encouragements ont accompagné chacune de ces pages. Plus particulièrement, j'aimerais remercier sincèrement Éric Lafrenière pour son appui de tous les instants et sa générosité sans bornes : vivre auprès de toi est chaque jour une douce fête. Cela sans oublier le soutien et l'affection indéfectibles de Marcelle Lemieux, Serge Jourdain, Ariane Gagnon, Jean Lafrenière, Monique Proulx et Julie Lafrenière. Je me permets de mentionner également la famille Lemieux, la famille Proulx, puis quelques amitiés déterminantes; Catherine Deshaies, Isabelle Bergeron, Daniel Laforest, Maïté Snauwaert, Virginie Harvey, Philippe Charron et, enfin, une pensée pour mon chat Kubrick qui m'a patiemment tenu compagnie, jour et nuit, au cours des longs mois de rédaction.

Merci à François Dumont qui a si bien su, lors de ses cours à l'Université Laval, me transmettre sa passion de Saint-Denys Garneau et de Jacques Brault. Cette thèse de doctorat a grandement bénéficié des conseils éclairés et des lectures attentives de ma directrice, Louise Dupré, qui m'a entre autres fait découvrir Michel Beaulieu : merci pour ta patience infinie et ton intégrité remarquable, dont je préserverai précieusement les enseignements. Je désire par ailleurs remercier Jean-Michel Maulpoix, mon codirecteur, qui m'a chaleureusement accueillie lors de mon stage de recherche à Paris et qui m'a invitée à coorganiser le *Colloque international Hélène Dorion*, en 2009. Ses fines observations ont judicieusement orienté mes réflexions. Un merci tout particulier à Denise Brassard, avec qui j'ai réalisé d'enrichissantes expériences professionnelles au cours de mes études doctorales.

Ces recherches ont bénéficié du généreux soutien financier offert par le programme de Bourses d'excellence pour les études supérieures (BÉS-CRSH) du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Je tiens aussi à souligner l'apport des programmes de bourses de la Fondation de l'UQAM, de la Fondation J. A. de Scève ainsi du Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
 INTRODUCTION.....	1
1. Petite histoire de la poésie québécoise.....	1
2. Lyrisme et énonciation lyrique : approches descendantes.....	7
3. De quelques degrés de séparation.....	14
 CHAPITRE I APPROCHES THÉORIQUES.....	22
1. Qui parle? « Qui pleure là »?.....	22
1.1 Le sujet lyrique moderne	24
1.2 Le sujet lyrique contemporain	27
1.3 Le sujet lyrique dans la poésie québécoise.....	28
2. La poétique	29
2.1 Énonciation des lieux / lieu d'énonciation	30
2.2 Espace, espacement, et autres expériences du monde	33
2.3 Historicité, rythme, rythme-sujet : lieux actuels de la poétique.....	35
3. La négativité dynamique.....	38
3. 1 Baisser la voix, se donner du jeu.....	44
 CHAPITRE II POÉTIQUE DE JACQUES BRAULT : AVANCER EN PAUVRETÉ.....	47
1. Les mirages de l'éloquence.....	48
2. Mémoire, souvenance et autres déplacements.....	56
2.1 « Visitation » et circulation.....	61
2.2 Souvenances « Quotidiennes ».....	68

2.3 « Suite fraternelle » : territoires du deuil et territoires d'humanité.....	75
2.4 Sujet-mémoire : souvenance et jeux d'adresse.....	83
3. Le chant brisé.....	91
3.1 La louange renversée, « cette dérision de chansonnette ».....	93
3.2 <i>La poésie ce matin</i> n'est que peu de choses mais elles parlent.....	97
3.3 Un trou dans notre monde	103
4. Les voies du négatif sont admirables.....	113
4.1 Voyage au pays de l'en dessous.....	115
4.2 Qui tombe là?.....	121
4.3 Chemin perdu trouvé reperdu.....	125
5. Vertiges brefs et points d'équilibre : un cheminement tranquille.....	137
5.1 Sujet percevant et ombres portées.....	140
6. Le clochard ironiste.....	146
6.1 Autour de la prose.....	147
6.2 Sujet-clochard et <i>vagance</i> ludique.....	154
6.3 Je parle de choses perdues.....	158
6.4 Écoute, Personne	162
6.5 Mourir pas à pas, pas encore.....	167
7. L'artisan est un cheminéau comme les autres.....	173
 CHAPITRE III POÉTIQUE DE MICHEL BEAULIEU : TRESSER DANS L'OUVERTURE	 177
1. Qui a peur de Michel Beaulieu?	177
2. Poésie d'apprentissage : genèse de la douleur.....	183
2.1 Réverbération et effloraison.....	186
2.2 Jeux d'adresse et d'échos.....	193
3. Dynamique de la tresse et la dé-tresse.....	201
3.1 Je tourne en rond mais c'est autour de toi : figures de l'amoureuse.....	201
3.2 Soi et l'autre dans un labyrinthe de miroirs.....	206
3.3 Expériences limites : blesser et ouvrir la conscience.....	210

4. Le corps : failles, plis, réseaux.....	223
4.1 Corps-texte et paysages lyriques.....	228
4.2 Les veines de la ville.....	238
5. Tu digresses sans arrêt poème.....	257
5.1 La répétition (mortifère et dynamique).....	259
5.2 Tressage et expansion : la suite poétique.....	262
5.3 Rythme-sujet : discordance, tensions, é-motion.....	264
5.4 Une éthique de la durée?.....	268
6. « Et j'aime intensément la vie / malgré ce que j'en dis ».....	270

CHAPITRE IV

POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION : SILLONNER LA SPIRALE.....274

1. La faille en soi, l'ouverture du poème	280
1.1 Creuser l'intervalle, circonscrire la brèche.....	283
1.2 Traverser, chuter, tisser : de la motilité du regard.....	289
1.3 Ce qui remue sous la chair	291
2. Voi(e)x et chemins de traverse.....	296
2.1 Ce corps tendu vers toi	299
2.2 Une cinétique des disparitions.....	302
3. Géographies du vivre.....	314
3.1 Remonter le fil du temps	315
3.2 Ces déserts pour <i>vous</i> approcher.....	319
3.3 Nous veillons sur les ruines de nulle part	330
4. Vides, reliefs, textures : de l'art de la composition.....	335
4.1 Cartographier ce qui tremble en nous.....	338
4.2 Empreintes, traces, textures du noir.....	344
4.3 Portraits du grand large.....	348
5. Perspectives et points de fuite.....	353
5.1 Éclairer la caverne de l'histoire.....	355
5.2 Les lieux ravis du sujet lyrique.....	367
5.3 La toile du XXI ^{ème} siècle.....	379

6. Les horizons fuyants du globe.....	384
CONCLUSION.....	388
BIBLIOGRAPHIE.....	398

LISTE DES SIGLES

JACQUES BRAULT

L'artisan (A)
L'en dessous l'admirable (EDA)
Il n'y a plus de chemin (IPC)
Mémoire (M)
Moments fragiles (MF)
La poésie ce matin (PM)

MICHEL BEAULIEU

Anecdotes (An)
Le cercle de justice (CJ)
Dessins : poèmes 1961-1966 (D)
Dérives (Dé)
FM : Lettres des saisons III (FM)
Fuseaux : poèmes choisis (Fu)
Kaléidoscope (K)
Indicatif présent et autres poèmes (IP)
Pour chanter dans les chaînes (PCC)
Pulsions (P)
Trivialités (T)
Visages, Neiges, Mai la nuit, Rémission du corps énamouré, Zoo d'espèces, Personne (Vi)
Variables (Va)

HÉLÈNE DORION

Carrés de lumière (CL)
Les corridors du temps (CT)
Hors Champ (HC)
L'intervalle prolongé (IP) suivi de *La chute requise* (CR)
L'issue la résonnance du désordre (IRD) suivi de *L'empreinte du bleu* (EB)
Les états du relief (ÉR)
Le hublot des heures (HH)
Les murs de la grotte (MG)
Pierres invisibles (PI)
Portraits de mers (PM)
Passerelles, poussières (PP)
Ravir : les lieux (RL)
Les retouches de l'intime (RI)
Sans bord, sans bout du monde (SB)
Un visage appuyé contre le monde (VCM)
Le vent, le désordre, l'oubli (VDO)

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la négativité dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion. Les travaux récents sur le sujet lyrique, l'énonciation poétique et le lyrisme contemporain constituent la pierre d'assise de cette étude. Le sujet lyrique, depuis la modernité européenne, se donne à lire à travers divers glissements pronominaux et postures énonciatives mouvantes. Les théories de la poétique des œuvres comme *forme-sens* et du rythme (Henri Meschonnic) complètent la conception du sujet d'énonciation poétique qui sera ici utilisée. Or, Jean-Michel Maulpoix a montré comment le lyrisme contemporain se fonde sur un rapport à une transcendance perdue, dépassant les anciennes considérations formelles qui alliaient systématiquement la lyre au chant emphatique et à la musicalité. Cette défaite (ou cette inquiétude) favorise de nouvelles formes d'énonciation aux registres discordants, qui n'excluent pas – bien qu'on refuse désormais de défier la poésie – une nostalgie du Chant et de l'élévation. Car le lyrisme critique européen s'élabore à partir d'une forte tradition, une riche histoire des formes lyriques. Nous croyons que cela se présente différemment chez les auteurs québécois qui tirent de leur tradition défaillante une inventivité certaine, sous-tendue par ailleurs par un discours critique sur la pauvreté essentielle. Si Saint-Denys Garneau découvre l'écriture, dans les années 1930, à l'ombre d'une tradition poétique quasi désertique, Jacques Brault, Michel Beaulieu et Hélène Dorion écrivent, pour leur part, à la suite de Garneau ou de Miron – et devant une tradition, certes –, mais en ayant pour horizon cette valorisation de la pauvreté. Pauvreté du sujet, de sa langue, qui sont donnés d'emblée comme manquants ou manqués, déterminés par une négativité fondamentale. C'est pourquoi on s'attachera ici à définir le concept de *négativité dynamique* qui, sur le plan littéraire, devient une véritable force structurante et un facteur de relance de l'entreprise poétique. La négativité relève de cette propension à définir le sujet et le monde sur le mode du manque, de la souffrance, de la perte. Dépassant les considérations strictement thématiques, ces œuvres poétiques explorent la pauvreté, les failles, la difficulté, le dénuement, pour y trouver cependant leur inventivité, leur élan, leur espace de jeu. Cela détermine la construction des représentations, le choix des motifs et figures, le travail de la forme ainsi que l'organisation de l'énonciation. On s'intéressera de fait au lieu d'énonciation ainsi qu'à l'énonciation des lieux qui architecturent ces poétiques. Dans la poésie de Jacques Brault, une *subjectivité clocharde* se met en jeu au sein d'une *poétique de la pauvreté volontaire*. Cette poétique s'accorde à une motion incessante : *avancer en pauvreté*. Du côté de Michel Beaulieu, on retrouve une *subjectivité-kaléidoscope* qui perpétue, à même son souffle haletant, une *poétique de la déchéance tranquille*, alors que son mouvement dynamique consiste à *tresser dans l'ouverture*. Chez Hélène Dorion, on observe une *subjectivité-toile*. Tributaire d'une discordance fertile, cette écriture construit une *poétique de la faille et du lien*, traçant les intervalles entre les choses et les êtres, cherchant ce qui permettra de *sillonner la spirale* qui se déploie graduellement dans l'univers. Ces trois œuvres accompagnent l'évolution de la poésie québécoise de la poésie du pays, aux avant-gardes des années 1970 jusqu'à l'intimisme des années 1980 à aujourd'hui. Leur relecture permettra de mieux comprendre les fondements du lyrisme, au Québec, un lyrisme critique, mais aux tonalités familières, axé sur la sobriété.

MOS-CLÉS : JACQUES BRAULT, MICHEL BEAULIEU, HÉLÈNE DORION, POÉSIE QUÉBÉCOISE, SUJET LYRIQUE, NÉGATIVITÉ, LYRISME CONTEMPORAIN.

INTRODUCTION

1. Petite histoire de la poésie québécoise

La Poésie est une Déesse
dont nous avons entendu parler

Son corps trop pur pour notre cœur
Dort tout dressé
Par bonheur c'est de l'autre côté

Nous n'entreprendrons pas maintenant
De lui voler des bijoux
qu'elle n'a pas étant nue¹.

- Hector de Saint-Denys Garneau

On pourrait aisément imaginer que ce poème, Saint-Denys Garneau aurait pu l'adresser à Baudelaire, dont il était un admiratif lecteur². Si Garneau a paradoxalement réussi à mettre en acte un sujet lyrique moderne dans sa brève – mais ô combien fondatrice – production poétique, son attitude face à la poésie semble toujours avoir été marquée par un profond sentiment d'étrangeté. Étrangeté que l'on peut aussi lui supposer devant le génie baudelairien et sa fulgurante modernité, mais surtout face à cette langue virtuose qui devait être la sienne. Devant cette langue, le jeune poète canadien-français demeurerait un *mauvais pauvre* irréparable³. Cette ampleur de la langue baudelairienne qui conjoint le Spleen et l'Idéal, même lorsqu'elle répétait le Mal et l'appel de la chute, ne pouvait appartenir au frêle poète dans sa cage d'os qui lançait malgré tout ses *Regards et jeux dans l'espace* (1937).

¹ Hector de Saint-Denys Garneau, « [Une sorte de repos] », *Œuvres*, éd. crit. de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 172.

² Voir Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres canadiennes », 1969.

³ Pauvre irrémédiable et irréparable, mendiant, étranger, imposteur; voilà quelques-uns des qualificatifs employés par Garneau pour définir ce *mauvais pauvre* qui, s'asseyant dans sa pauvreté, sera ultimement ébranché jusqu'à la cime de sa colonne vertébrale, comme un arbre serait ainsi dépouillé jusqu'en sa plus simple expression (« Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », *Journal*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 570-575). Il est significatif à cet égard que Jacques Brault se réfère aux fines sculptures de Giacometti pour définir le sujet garnélien (voir Jacques Brault, « Préface », dans Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît; Luxembourg, Phi; Amay, L'arbre à paroles, 1993, p. 9).

Si on en croit l'histoire littéraire, ce sentiment d'inadéquation, les écrivains québécois semblent abondamment l'avoir éprouvé. Partant du double exil d'Octave Crémazie, dont Gilles Marcotte a si bien montré la tragédie, cette constante inadéquation (avec la langue, mais aussi avec le réel) traversera bientôt tout l'imaginaire des auteurs d'ici. Au milieu du XIX^{ième} siècle, Crémazie, ce fier poète et fervent patriote, souffrait du désert culturel canadien-français en rêvant à une France mythique d'avant la révolution. Une fois exilé, la France le déçoit, ne lui apparaît pas telle sa patrie véritable; double exil, pourrait-on résumer, de celui qui n'est jamais tout à fait canadien, tout en n'étant pourtant pas français. Sur le plan symbolique, Marcotte explique que cet exil radical s'exprime dans la « Promenade de trois morts » (1862) que Crémazie ne complétera jamais, et qui met en place la figure intérieure de l'exil comme sensation de déracinement fondamental, d'étrangeté à la vie, d'aliénation : « La première voix poétique qui s'élève au Canada parle de la mort; de la mort, non pas comme un repos, une paix, un au-delà, mais de celle qui pourrit de l'intérieur tout espoir d'enracinement. Une interdiction de vivre ici⁴. » Cette impossibilité de *vivre ici* va longtemps marquer au fer rouge l'histoire de la poésie québécoise.

Ce déracinement, cette difficulté, certes récurrents dans la littérature québécoise, fondent les lieux d'un imaginaire tributaire d'une négativité fertile : une impossibilité de *vivre ici* qui pourtant pousse à dire, à redire, à réinterroger cette inexistence. Cet espace de négativité permet une série de « commencements perpétuels », pour reprendre le titre d'un poème de Saint-Denys Garneau, espace de jeu où reconfigurer incessamment les rapports au réel. Cette posture, Laurent Mailhot la remarque chez maints écrivains d'ici : « *Écrire* la langue maternelle, paternelle, et *dire* l'exil, c'est tout un pour Jacques Brault, Ducharme, Miron. L'écrivain québécois n'écrit pas tout à fait dans *sa* langue, ni dans *sa* patrie, qu'elle soit culturelle (non pas ethnique) ou politique; il les appelle, il les cherche⁵. » Dans l'œuvre de Jacques Brault, comme on le verra, le déracinement permet justement l'exploration d'une vaste géographie des exils, la négativité de l'*ici* ouvre considérablement l'espace sur l'ailleurs, la marge, l'en dessous.

⁴ Gilles Marcotte, « Une poésie d'exil », *Une littérature qui se fait*, Montréal, BQ, 1994, p. 94.

⁵ Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2003, p. 15.

Or, cette manière singulière de concevoir son rapport au monde et au langage, cette *situation* fondamentalement problématique dans laquelle le sujet québécois se *dit*, Pierre Nepveu l'avait déjà en partie associée à une forme de *négativité* en démontrant l'importance de l'œuvre de Saint-Denys Garneau au sein de la modernité québécoise⁶. Sans qu'elle soit le concept central de sa pensée, Nepveu évoque par moments cette négativité qui aura été pour Garneau un véritable drame de langage; drame l'amenant néanmoins à créer cette *prose du poème* qui permet d'exploiter les « trous dans notre monde ». Ces ouvertures d'espace et cette conception vertigineuse de la subjectivité lyrique fondent par ailleurs un chemin que plusieurs emprunteront par la suite. L'aridité que l'on trouve dans l'écriture arythmique et épurée de Garneau semble intrinsèque à la solitude extrême que vit le jeune poète des années 1930, qui ne trouve pas sa place dans un univers culturel canadien-français encore rachitique, hanté par ce qu'il nomme dans son *Journal* son *imposture*. Cette (im)posture même du « mauvais pauvre » sera plus tard revisitée et redynamisée par Jacques Brault alors qu'il développe la figure du sujet-clochard, mais elle rappelle étrangement ce « pauvre en poésie » qu'incarne aussi le sujet mironnien.

Bien que fragile, l'histoire littéraire québécoise mérite d'être relue, revue, parfois contestée. Saint-Denys Garneau est-il la victime de sa société, enfermé dans une aliénation infertile? La poésie du pays est-elle, d'un bloc, une euphorie revendicatrice et enthousiaste? Rien n'est moins sûr lorsque l'on regarde, avec plus de distance, ces productions et que l'on voit apparaître des filiations inattendues, des discordances étonnantes.

⁶ Selon Pierre Nepveu, cette œuvre annonce « qu'aucune esthétique prétendant sublimer le sujet individuel dans un sujet collectif, qu'aucune forme opulente et transfigurante ne parviendront à combler le "trou" du "mauvais pauvre" » (« Un trou dans notre monde », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal compact, 1999 [1988], p. 70-71). Le critique parle alors d'une *prose du poème* pour définir ce langage mouvant, heurté : « en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que *désir* de substance et de plénitude. Déjà le trou du "mauvais pauvre" s'ouvre béant et la forme ne peut que réaliser concrètement un manque [...]. [C]ontre la musique-alibi, contre la musique reproduisant un ordre superficiel et idéologique, l'écriture assume le caractère problématique de la forme et du sujet qui la produit. » (Nepveu, « La prose du poème », *L'écologie du réel, op. cit.*, p. 31). On démontrera que Jacques Brault, en tant que successeur de Saint-Denys Garneau, aura réussi à utiliser cette négativité fondamentale pour mieux relancer la question du poétique sur de nouvelles avenues qui seront, à sa suite, empruntées par Michel Beaulieu et Hélène Dorion.

Rappelons que les années 1950 et 1960 voient s'imposer la poésie du pays et une esthétique de la nomination qui cherche à célébrer le territoire telle une possible patrie en convoquant la force incantatoire du poème. À partir des années 1980, une relecture attentive de la poésie du pays a permis de constater que ces œuvres témoignent également d'une profonde remise en question identitaire, d'une parole contrariée qui révèle souvent, en filigrane, son impuissance. La récente *Histoire de la littérature québécoise* résume ainsi ces lectures actuelles :

Derrière l'enthousiasme des discours de la fondation, il y a une forme d'inquiétude ou même de désespoir qui empêche l'écrivain d'adhérer entièrement à l'optimisme de l'époque. L'écrivain a foi dans le progrès et appelle de ses vœux les transformations sociales et politiques qui se mettent en place, mais sur fond de négativité. Le « je » célèbre sa liberté, mais il ne cesse d'évoquer en même temps sa solitude et son désarroi, qui deviennent d'autant plus tragiques qu'ils ne sont plus explicables uniquement par la situation extérieure. L'aliénation dont se plaint l'individu procède de sa propre difficulté à surmonter ses contradictions. Son engagement politique passe d'ailleurs aussi bien par une sorte de combat que par une réflexion sur le statut de l'écrivain et par un retour sur soi-même⁷.

Les travaux de Pierre Nepveu vont considérablement marquer cette relecture, démontrant entre autres que la période de la Révolution tranquille représente moins une unanimité euphorique autour de la revendication identitaire qu'un lieu d'expression de multiples tensions, d'inquiétude et de discordance. Voici comment le critique définit *l'esthétique de la fondation* en cours au moment même où Jacques Brault amorce son œuvre :

[D]ans cette position qui renvoie principalement aux années soixante, la littérature donne le réel comme une exigence, un impératif originaire : commencer, naître, créer – mais elle ne parvient à le fonder qu'à travers une représentation du manque, de l'exil, de la folie. La fondation se découvre d'emblée, « toujours-déjà », comme dé-fondation, comme entrée dans le champ esthétique du paradoxe, du ratage, de l'aporie⁸.

Cette poésie de la *dé-fondation* occupe paradoxalement une place fondatrice dans ce corpus que l'on nomme, depuis un numéro manifeste de la revue *Parti pris* paru en 1965, plus spécifiquement la *littérature québécoise*.

⁷ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 363.

⁸ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 212.

La poésie, plus encore depuis les années 1960, détient un rôle primordial au sein de l'histoire littéraire québécoise. Rétrospectivement, on constate clairement que l'enthousiasme, l'optimisme, la foi dans le progrès propres à la Révolution tranquille (en vogue dans les discours idéologiques et politiques) se heurtent rapidement à une conscience moderne du tragique et à un sentiment irrémédiable de négativité qui mènent la littérature québécoise vers les territoires de la destruction créatrice, vers des esthétiques du ratage, de l'ironie, de la discordance. Cette conscience tragicomique, on la retrouvera ensuite amplement dans le roman, genre qui prend un essor notable à partir de 1965. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (premier roman de Marie-Claire Blais) et *Mémoire* (deuxième recueil de Jacques Brault) paraissent d'ailleurs tous deux en 1965 et remettent en question, chacun à leur façon, le projet de la poésie de la fondation, tout en annonçant de nouvelles voies littéraires. Nombreux seront par la suite les romanciers québécois qui, d'une part, thématiseront l'inaptitude au bonheur (individuel ou collectif) tout en développant, à l'instar d'Hubert Aquin, un art littéraire de la défaite⁹, du détournement (parfois parodique, souvent humoristique), de l'inachèvement perpétuel. Plusieurs entretiendront même une relation amour/haine avec le genre de la poésie (pensons au fameux poète pouilleux Jean Le Maigre de Marie-Claire Blais ou encore aux frères écrivains – Abel le romancier et Steven le poète-hérault – créés par Victor-Lévy Beaulieu), la dénigrant ou la parodiant sans pour autant cesser de la désirer, dynamisant ainsi leur démarche romanesque à même la faille du *non-poème*¹⁰. La littérature québécoise s'érigerait *de facto* sur un échec fondateur (échec de la patrie à fonder et échec d'un rapport euphorique au réel), ainsi que sur des esthétiques de la négativité qui ouvrent à une vaste visibilité de la marge. Ces postures atypiques, décalées, deviendront conséquemment les conditions même d'une vitalité littéraire, d'une liberté certaine. Yvon Rivard, dans son étude intitulée « L'héritage de la pauvreté », présente les écrivains québécois comme des marginaux, soit « cette petite armée qui résiste aux idoles, petite armée composée de mauvais pauvres, d'hommes rapaillés, de clochards, d'"hommes

⁹ On ne compte plus, par extension, les figures savoureusement humoristiques de perdants et d'écrivains ratés, dans la littérature québécoise. Voir André Belleau, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999.

¹⁰ Sur ce dernier point plus particulièrement, voir les études éclairantes de Pierre Nepveu : « Histoires imaginaires » et « Abel, Steven et la souveraine poésie », *L'écologie du réel*, op. cit., p. 95-115 et p. 127-139.

sans pesanteur", dirait Miron, d'"épouvantails", dirait Brault, et qui pourtant me rattachent à la terre plus que toute autre richesse¹¹ ». Cet héritage du manque, de la dépossession, provient d'une *situation* (géographique et sociohistorique) singulière :

Cette pauvreté, on l'a dit et redit depuis Crémazie, est celle d'une double perte : la perte de la France dont nous avons été coupés il y a plus de trois siècles, et aussi la perte de l'Amérique qui aurait pu être notre empire. Ni français ni américain, le Québécois francophone est le produit de cette double négation qui, en l'excluant de l'histoire, ne lui a laissé aucun pouvoir et lui a légué une identité toute problématique¹².

En marge de soi et d'une langue à posséder, en marge du géant américain, la libre visibilité du négatif devient sur le plan de la littérature un facteur de dynamisme cependant indéniable.

On sait aujourd'hui combien les sociétés minoritaires, comme le Québec, construisent des représentations d'elles-mêmes problématiques, souvent contrariées. François Paré, parlant à ce propos de *Littératures de l'exiguïté*, a longuement étudié ce phénomène¹³. S'il décrit nombre de littératures marginales, la littérature québécoise lui apparaît souvent un cas de figure encore plus particulier, puisque fondée sur des sentiments d'exclusion et de marginalité, tout en ayant réussi à s'institutionnaliser, à s'assurer un certain rayonnement, voire à se construire une récente histoire littéraire. Il conçoit également que l'écrivain contemporain s'avère par définition en position marginale, mais il ajoute que « la mise en marge de l'écrivain n'a pas les mêmes résonances, la même "vérité" si l'on veut, dans les sociétés elles-mêmes victimes de marginalisation¹⁴. » Car chez ce dernier, « il n'y a pas de

¹¹ Yvon Rivard, « L'héritage de pauvreté », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 141.

¹² *Ibid.*, p. 132-133.

¹³ Sur le plan littéraire, les postures marginales valoriseraient particulièrement le *topos* de l'exil : « Les littératures de l'exiguïté ont tendance, il est vrai, à glorifier l'exil. C'est probablement que cet exil, vécu dans le littéraire, permet de rompre le cercle redoutable et appauvrissant du retour sur soi-même. Il faudrait pouvoir partir coûte que coûte, chercher son âme ailleurs; l'œuvre écrite et diffusée racontera ainsi aux désâmes de la terre ce départ fantastique, le courage dont il a fallu faire preuve pour se "dépayser", pour briser l'état de la dépendance individuelle et collective. » (François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 64) Paré ajoute également : « L'exil, c'est le visage littéraire de notre existence empruntée dans l'espace, de notre sursis dans le discours des cultures hégémoniques. » (*Ibid.*, p. 65)

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

romantisme de la marge », mais plutôt un « travail de la réappropriation¹⁵ » qui passerait entre autres par un désir d'oralité (visant une communauté discursive immédiate), mais aussi le recyclage, la parodie, l'ironie.

Conscients de cette marginalité, les poètes québécois poursuivent pourtant leurs explorations en se dissociant progressivement de la poésie du pays. Les années 1970 s'avèrent marquées par les avant-gardes formalistes, notamment inspirées par la nouvelle critique et les tenants de la revue *Tel Quel*, tout en puisant également dans la contre-culture américaine. Les écrivains québécois réunis autour des revues *La (Nouvelle) barre du jour* et *Les herbes rouges* optent alors pour l'expérimentation et la théorie ainsi que pour un idéal d'objectivité du discours. Parallèlement, une poésie urbaine se développe, parfois imprégnée des effluves contre-culturelles, alors que les écritures des femmes prolifèrent. Dans les années 1980, un retour de la subjectivité s'opère visiblement. Le mouvement intimiste favorise dès lors l'introspection, interrogeant le sentiment amoureux ou filial, le quotidien ou encore le trivial caractérisant le désarroi contemporain. Les poètes exploitent les tonalités de la sensualité, de l'appel au *tu* amoureux ainsi que les humeurs solitaires du déambulateur urbain. Depuis les années 1990, la géographie intime se déploie : on tente de relier le proche et le lointain, on questionne la place de l'individu au sein de sa communauté, voire de l'univers. C'est dire en substance que la poésie québécoise contemporaine s'est nourrie considérablement des réflexions actuelles, autant européennes que nord-américaines, sur la pratique du poétique.

2. Lyrisme et énonciation lyrique : approches descendantes

Les travaux menés sur le sujet lyrique, autour de l'Équipe de recherches « Problématique et analyse des modernités littéraires » de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, sont à l'origine d'un renouveau certain des réflexions sur la

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

poésie. Les études¹⁶ sur l'énonciation lyrique (Dominique Rabaté, Laurent Jenny), sur l'adresse lyrique (Joëlle de Sermet), sur le sujet lyrique moderne (Dominique Combe) et sur les paysages lyriques (Michel Collot) ont d'ailleurs pavé la voie à tout un pan de la recherche qui trouve son déploiement dans l'analyse de corpus de plus en plus variés¹⁷. Cela se conjugue également à une redéfinition du lyrisme, à laquelle Jean-Michel Maulpoix a grandement participé, qui repense l'évolution de la position précaire, instable et critique du sujet d'énonciation poétique. Cette subjectivité lyrique contribue à redéfinir le discours poétique en fonction des caractéristiques d'un sujet d'énonciation plus près des conceptions contemporaines de la subjectivité : mobile, hétérogène et évolutive. Les réflexions de Jean-Michel Maulpoix¹⁸ illustrent à cet égard comment le lyrisme contemporain se fonde sur un rapport à une transcendance inéluctablement perdue, surpassant du même fait les anciennes considérations formelles qui alliaient systématiquement la « lyre » au chant emphatique et à la musicalité. Cette défaite (ou cette inquiétude) favoriserait de nouvelles formes d'énonciation aux registres discordants. Le sujet lyrique se construit dès lors dans l'énoncé par un tissage de tonalités, de figures, qui épousent les modulations de son identité changeante.

La présente étude s'appuie de prime abord sur le constat que l'énonciation garnélienne, tributaire de ce que nous nommons une *négativité dynamique*, appartient à une conception du sujet lyrique moderne¹⁹, posture qui trouve une résonance marquée dans les œuvres québécoises des dernières décennies. La subjectivité, chez Garneau, s'articule en effet à l'altérité et s'avère manifestement transitive, *sans appui*. En analysant la subjectivité

¹⁶ Voir Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, ainsi que Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir. publ.), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernité », 1996.

¹⁷ Voir Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Éditions Nota bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

¹⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000; J.-M. Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2002.

¹⁹ Voir Evelyne Gagnon, « Du non-soi au non-poème : Saint-Denys Garneau ou le trou noir de l'énonciation », *Postures : critique littéraire*, n° 6, printemps 2004, p. 33-47; E. Gagnon, « Relecture de Saint-Denys Garneau : une poétique du vertige », Montréal, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2005, 144 f.

lyrique dans les œuvres poétiques de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion, on démontrera qu'elles témoignent toutes trois, bien que différemment, de l'exploration de la négativité comme facteur dynamisant la parole poétique. Ces œuvres révèlent à ce titre un sujet lyrique fragile, incertain, en même temps qu'habité par une ferveur, un dynamisme qui l'entraînent à utiliser cette négativité pour en faire un moteur de sa parole, bien que celle-ci demeure toujours contrariée. La négativité littéraire, que l'on détaillera longuement dans le chapitre théorique, relève de cette propension à définir le sujet et le monde sur le mode du manque, de la souffrance, de la perte. Explorant la pauvreté, les failles, la difficulté, le dénuement, ces œuvres poétiques y puisent cependant leur inventivité, leur élan, leur espace de jeu.

Faisant le pont entre Saint-Denys Garneau, la génération des poètes du pays et la poésie actuelle, l'œuvre de Jacques Brault témoigne d'un itinéraire qui déploie la négativité, la transforme, en ouvrant de nouvelles perspectives dans la poésie québécoise. La filiation qu'entretient Brault avec Saint-Denys Garneau²⁰ a été soulevée, mais n'a jamais été analysée au regard de la négativité du sujet lyrique. Dans son essai *Chemin faisant*, Brault décrit d'ailleurs cette posture d'humilité que doit nécessairement occuper le poète : « j'ignore ce qu'est la poésie, d'où elle vient, où elle va, j'ignore jusqu'à son nom, son visage. Mais je connais à en mourir son absence²¹. » À partir de cette posture, il développe une poétique de l'humilité volontaire, d'une pauvreté essentielle mais toujours dynamique, transitive. Son œuvre sera à cet effet relue tel un véritable parcours, itinéraire qui démontre la cohérence de cette poétique et l'évolution du sujet lyrique qui s'y construit. Si plusieurs études intéressantes sur certains aspects de cette œuvre ont été réalisées, il nous a semblé qu'elles demeuraient souvent partielles et on démontrera ici comment tous les aspects de ce projet poétique participent d'une architecture signifiante. Cela n'a pas encore été fait, ni de façon exhaustive, ni en utilisant l'ensemble des concepts-clés ici mentionnés, encore moins en soulignant l'évidente parenté qui existe entre l'œuvre de Jacques Brault et celles de Michel

²⁰ Brault fut un grand lecteur de Garneau (préparant entre autres l'édition critique de ses *Œuvres complètes*) et son recueil intitulé *Il n'y a plus de chemin* reprend la figure du « mauvais pauvre » créée par Saint-Denys Garneau dans son *Journal*.

²¹ Jacques Brault, *Chemin faisant* (essai), Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1993, p. 14.

Beaulieu (dont l'œuvre a été produite entre 1960 et 1983) ou d'Hélène Dorion (qui amorce ses publications en 1983). Cette thèse rassemble un corpus dont la relecture est nécessaire et permettra également de retracer l'évolution du lyrisme, au Québec. La présence de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion, dans cette étude, nous conduira aussi à repenser ce qu'on a appelé, à partir de 1980, « l'intimisme ». Cette tendance sera problématisée en fonction de la construction d'un sujet lyrique questionnant la négativité et l'altérité d'une intimité contrariée par un rapport inéluctable au manque et à l'absence, ce qui lui permettrait toutefois de s'ouvrir au monde et à l'expérience intersubjective. Cette thèse retracera l'évolution des écritures lyriques, au sein de la poésie québécoise, en démontrant que ces trois auteurs sont tributaires d'une vision récente de la subjectivité, perçue comme fragmentaire, hétérogène, mouvante. Cette conception n'est pas sans conséquences sur l'éclatement des genres et l'exploration des différentes ressources de la narration que l'on remarque dans la poésie actuelle.

En plus d'avoir tous trois publié à l'enseigne des Éditions du Noroît, ces auteurs ont signé des œuvres manifestement définies par une négativité dynamique. Pierre Nepveu souligne à ce titre qu'une filiation certaine, au-delà des pratiques singulières, se profile entre la plupart des auteurs du Noroît : « il s'agit, à partir d'une position individuelle, d'assumer un rapport global au monde, à ses lieux, à ses corps désirants ou souffrants, à son étrangeté pleine de détails signifiants, à sa durée exigeante²². » Jacques Brault développe une poétique de la pauvreté en tant que cheminement, allant jusqu'à explorer les territoires de la mort et de l'en dessous. Michel Beaulieu poursuit ces explorations de la défaillance intime en ajoutant une importante dimension corporelle, *corps-texte* qui s'avère également *corps-monde*. Hélène Dorion, à sa manière, prolonge ces perspectives : la négativité du sujet s'incarne aussi dans un *corps-texte*, mais l'écriture opère une sorte d'ordonnancement. Alors que chez Beaulieu, il y a le chaos des fragments bigarrés du *corps-monde*, chez Dorion, un désir d'architecture cosmogonique se met graduellement en place.

Michel Beaulieu n'a été l'objet que de quelques publications substantielles. Est-ce parce que son œuvre s'inscrit en marge du courant dominant de son époque d'émergence (en

²² Pierre Nepveu, « Préface », dans Álvaro Faleiros, *Petite anthologie de la poésie québécoise : Poètes du Noroît*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2003, p. 11.

l'occurrence la poésie du pays)²³, privilégiant une expérience du monde vécue dans un corps douloureux ou halluciné, teintée par l'errance urbaine, la désillusion et les pulsions mortifères? Dans cette poétique, le *vivre* s'avère trivialité, déchéance tranquille, parsemé de brefs moments de dérive. Elle ne présente pas un parcours chronologique, mais élabore plutôt un lieu fragmentaire et mobile. Car Beaulieu déconstruit le réel en fragments et les déplace dans le poème pour mieux donner une sorte de tridimensionnalité à la représentation du monde. Davantage qu'en simple relation synecdochique avec le monde, le sujet *corps-texte* se révèle alors tel un kaléidoscope mouvant. Cette poétique ouvre un espace où le sujet trace, déconstruit, puis retisse incessamment son portrait. Le poète dépasse ainsi les jeux dans l'espace pour jouer *avec* l'espace, le déstructurer et le mettre en mouvement. Si, chez Jacques Brault, il faut baisser la voix pour *dire* un sujet dépouillé explorant l'en dessous, chez Michel Beaulieu, il s'agit d'une voix haletante qui tresse le corps-monde, comme les rues tissent l'espace kaléidoscopique de la ville. Ce déploiement dans l'espace s'effectue sur le mode de constantes variations de vitesse.

La poétique d'Hélène Dorion met également l'accent sur la construction d'un lieu où apparaît le sujet. Peu d'études d'envergure ont été réalisées sur cette œuvre récente (de plus de 20 titres). On y constate deux phases successives et complémentaires. D'abord, dans les publications des années 1980, l'exploration de la négativité (la faille, le manque, l'intervalle). La seconde phase prend davantage d'ampleur dans les recueils parus depuis le milieu des années 1990, où l'on constate une ouverture vers l'exploration de l'univers (abordant des préoccupations explicitement philosophiques). Ainsi se trace le parcours d'une poésie que l'on a longtemps qualifiée d'intimiste et dont l'évolution mène toutefois à des accents résolument éthiques. Ce sujet manquant qui persiste, dont la pauvreté essentielle rappelle à maints égards les œuvres de Brault ou de Beaulieu, devient en effet le lieu de la tension vers une ouverture intersubjective, tension qui trouve, récemment, non pas sa résolution, mais bien un ordonnancement, une architecture cosmogonique.

²³ Notons que par la suite, l'avènement du formalisme ayant pour figure de proue Nicole Brossard a occupé un espace considérable au sein de la critique. Beaulieu, en tant que lecteur boulimique, a pour sa part frayed avec les démarches novatrices et les courants marginaux de son époque sans jamais y adhérer complètement, préférant la voie solitaire de l'hétérodoxie.

Trois trajectoires singulières se donnent donc à lire à même un considérable déploiement de l'espace lyrique. Chez Jacques Brault, on constate un parcours : avancer en pauvreté, jusqu'aux confins de l'envers du monde. Du côté de Michel Beaulieu, une logique tridimensionnelle se fait jour par le truchement d'un *corps-texte* de douleur qui habite un monde kaléidoscopique. Enfin, Hélène Dorion réactualise ces perspectives, car sa poétique met en acte à la fois un parcours et une logique tridimensionnelle : il s'agit d'arpenter la spirale qui prend progressivement de l'ampleur au fil des recueils (passant de la spirale d'une bouche à la spirale étoilée de l'univers).

À la lumière des théories récentes du lyrisme critique, le concept de *négativité dynamique* que nous proposons ici semble englober, d'une certaine manière, les notions d'exil, de pauvreté, d'humilité volontaire et de cette étonnante liberté qui en résulte. Ce concept littéraire, que l'on détaillera dans le chapitre théorique, nous permettra de relire l'histoire de la poésie québécoise en utilisant également les théories du lyrisme et de l'énonciation lyrique, éclairant du même coup de nouvelles filiations jusqu'ici inexplorées. On repositionnera, en cours d'analyse, nos trois auteurs par rapport à des figures poétiques majeures, soit Baudelaire pour la notion même de lyrisme moderne, et, du côté québécois, Saint-Denys Gameau, Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe, Paul Chamberland, Nicole Brossard ou encore Marie Uguay.

Il faut signaler, avant d'aller plus loin, qu'il existe une part de négativité inhérente à tout lyrisme. Jean-Michel Maulpoix a bien montré comment le lyrisme a subi moult transformations depuis la modernité européenne²⁴ en s'ajustant progressivement aux préoccupations de l'imaginaire et de la diction pour devenir un lyrisme critique. Toute la modernité représente, selon lui, une vaste entreprise de *dé-gradation* de cette *voix qui*

²⁴ Bien qu'il existe plusieurs définitions de la modernité, nous nous référerons plus précisément, pour les besoins de notre analyse, à la période étudiée par Hugo Friedrich qui va de la fin du XIX^{ième} siècle au milieu du XX^{ième} siècle, alors qu'il analyse les bases de la poésie moderne européenne (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) et son influence sur les pratiques subséquentes (Valéry, F. Garcia Lorca, J. Guillén, Apollinaire, Saint-John Perse). Voir à ce sujet Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, le XXe siècle*, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Méditations », 1976, 302 p.

espère : « Depuis que l'écriture a su faire face au Mal et à l'informe pour les dire avec force, il semble que la seule voie du négatif lui demeure ouverte, et qu'elle ne puisse combattre les laideurs de l'Époque qu'en les répétant violemment²⁵... » Ces catégories *negatives*²⁶ qui déstabilisent de l'intérieur le discours lyrique préservent tout de même une relation tendue, parfois haineuse, avec le chant. La poésie, depuis le XX^{ème} siècle, aura subi toutes les mises à mal, tous les épuisements. Peu osent conséquemment élever la voix en cette époque de défaites et de désillusions (historiques, idéologiques, symboliques). Pourtant, plusieurs poètes persistent à écrire, malgré tout :

Reste donc un espoir – on ne saurait plus vraiment dire *ce qu'il espère* – qui somme toute ne réside que dans le fait de maintenir le geste d'écrire en dépit de ce qui le nie : ne pas « déposer le fardeau », mais continuer à *porter* la langue, ne fût-ce que pour confronter encore à un passé mémorable l'ordinaire du présent déçu [...]²⁷.

Si le chant d'Orphée procédait d'une perte irrémédiable qui amorçait par ailleurs ses cheminements mélancoliques, cet épanchement de la voix s'avère dorénavant suspect.

Relisons ces lignes éclairées de Philippe Jaccottet :

Il est dangereux pour le poète aujourd'hui de se prendre pour Orphée. Que la poésie un jour ait pu émouvoir les pierres mêmes, ce n'est pas un mythe à rejeter d'un sourire fat; mais celui qui veut aujourd'hui convoquer sur sa page toutes les fleurs, toutes les constellations risque bien de n'y recueillir plus que des mots vides comme des coques de noix... Dans un monde essentiellement informe, la poésie ne peut plus apparaître peut-être qu'à l'état de débris, de trouvaille²⁸.

Jaccottet n'est-il pas lui-même un poète de la déflation lyrique? Ce lien entre le lyrisme et la perte, entre le sujet lyrique et le régime du négatif, demeure essentiel. À ce titre, le corpus

²⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Poésie interrompue », *Adieux au poème*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2005, p. 15.

²⁶ Il résume l'histoire de ces catégories ainsi : « Lien classique, conflit romantique, défaite et coupures modernes, restes post-modernes..., le chemin ainsi rapidement tracé manifeste le progressif renforcement des catégories *negatives* au détriment du chant. Désidéalisée, évidée et de plus en plus tendue, la poésie paraît découvrir pas à pas au fil de son histoire combien le langage est porteur de négativité : loin du Verbe divin prétendument créateur, c'est à la ligne d'une "petite langue" propre à faire surgir l'étrangeté du réel que l'*anxiété* du poète doit finalement s'en remettre. » (Jean-Michel Maulpoix, « Il se fait tard », *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 42)

²⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Espérance et désespoir », *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 146.

²⁸ Philippe Jaccottet, « Orphée et le cordonnier », *Écrits pour papier journal : chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 1994, p. 24-25.

québécois entretient des parentés certaines avec le lyrisme européen contemporain. Selon Dominique Rabaté, la production contemporaine accuse un « sujet lyrique compris comme capacité de chant et d'enchantement, comme puissance mélodique et mélodieuse, [et qui] se voit entravé par un sujet critique qui le dédouble pour en faire un sujet du doute, de l'ironie et de la distance²⁹. » Il ajoute que ce sujet lyrique demeure tributaire d'un « régime oscillatoire, nécessairement tensionnel entre le chant et ce qui le défait³⁰ ». Comment alors aborder la spécificité des sujets lyriques que nous étudions ici ?

3. De quelques degrés de séparation : le sujet lyrique dans la poésie québécoise

La différence en serait une de quelques degrés de séparation... De tonalités descendantes. Chez les sujets lyriques qui nous intéressent, on n'assiste pas à une montée dans la violence et le Mal (comme chez Baudelaire, Rimbaud ou Michaux), mais plutôt à une descente en négativité liée à un rapport au langage fondé sur l'humilité. Si le poète européen s'exerce à *parler* le mal, le poète québécois semble plutôt s'accommoder du fait de *mal* parler. Étant un sujet *malaisé* dans sa parole, il emprunte les traits d'un clochard ironiste, d'un indigent rôdeur de l'inutile ou même d'un simple intervalle entre deux cailloux. Le poète québécois, bien souvent, ne *porte* pas les vestiges d'une langue magistrale, mais bien sa peau de pauvreté. Cette attitude relève d'une pensée systématique de la pauvreté assumée et retournée en force d'énonciation. Pour Yvon Rivard, cet *héritage de la pauvreté* traverse toute la littérature québécoise. Plus encore,

la seule façon d'être fidèle à la pauvreté, sans sombrer dans le misérabilisme, le désespoir ou l'autodivinisation, c'est celle du mauvais pauvre [...] dont descendent aussi bien l'homme rapaillé de Gaston Miron que le clochard de Jacques Brault, aussi bien la frêle institutrice de Gabrielle Roy que le révolutionnaire suicidaire d'Hubert Aquin. Et cette façon pourrait tenir à une formule à peine paradoxale : il ne suffit pas de naître pauvre, encore faut-il le devenir³¹.

²⁹ Dominique Rabaté, « Interruptions – Du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », *Personne n'est une île*, op. cit., p. 135.

Sur le plan de la poésie, le manque s'établit comme une véritable force structurante au sein de l'énonciation lyrique. Cette énergie provient d'une tension entre un lyrisme toujours contenu et une forme de pauvreté comme destin essentiel. Cela rappelle également ce qu'Yvon Rivard reconnaît, chez Jacques Brault, comme « la transparence d'un lyrisme contenu³² ». Ce dénuement entraîne souvent une forme de creusement (en soi et dans le monde) qui cependant ouvre la vision du sujet lyrique, déploie son espace de jeu. Il ne s'agit en ce cas aucunement de la *négation* telle que pratiquée par les textualistes (ou littéralistes) français qui se réclament d'un anti-lyrisme revendicateur, davantage situé dans un rapport de rupture avec la tradition française³³.

Saint-Denys Garneau occupe désormais un pôle majeur de la récente tradition littéraire québécoise, mais il ne faut pas oublier également l'importance des écritures des femmes, au Québec, qui ont largement contribué à redéfinir la subjectivité poétique par son caractère hybride, instable, évolutif, tel que l'a bien démontré Louise Dupré³⁴. Passant par un questionnement des genres littéraires, ces écritures ont travaillé à une redéfinition d'une subjectivité poétique assumant son ipséité et ses discordances, processus qui mène de surcroît à l'ouverture intersubjective :

Tenant d'un engagement véritable, il s'agit là d'une visée éthique qui se déploie grâce à des stratégies énonciatives où le *je*, débordant du moi, change de posture dans son énoncé et cède du territoire à d'autres voix. Il se crée ainsi dans le texte un brouillage des frontières entre soi et l'autre, soi et le monde, réel et imaginaire, rendant possible une subjectivité sans cesse en mouvement entre dessaisissement et affirmation de soi, négativité et positivité. Cette oscillation permet au sujet de se constituer sans se fixer définitivement³⁵.

³² Yvon Rivard, « Jacques Brault : poésie inaccomplie, maison ouverte », *Personne n'est une île*, *op. cit.*, p. 92.

³³ Voir à ce sujet la synthèse qu'en dresse Jean-Claude Pinson en résumant le conflit, en France, entre les poètes néo-lyriques et les littéralistes (ces derniers pratiquant une forme de modernité négative selon le critique), « Lyrisme et littéralité », *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 240-271. Voir aussi Nathalie Dupont, « Poèmes délirants, sujets disloqués : déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française », Durham (États-Unis), thèse de doctorat, Duke University, 2007, 237 f.

³⁴ Voir Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires », 1989, 265 p.

³⁵ Louise Dupré, « Sujet féminin, sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, *op. cit.*, p. 204.

En terminant cet article, Louise Dupré fait d'ailleurs référence à « C'est là sans appui », poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*. On conviendra, à sa suite, que le sujet lyrique, dans la production québécoise, semble souvent « mal assis sur cette chaise » de l'identité, pour parodier les premiers vers de ce fameux poème. Les œuvres poétiques qui seront analysées ici présentent définitivement un sujet lyrique dépassant les considérations biographiques, un sujet qui se remet sans cesse en jeu (et en échec), dynamisé par l'instabilité de sa situation précaire. La particularité de ces sujets lyriques tiendrait alors de cette propension à se poser d'entrée de jeu comme un *presque rien*, une « mince pelure d'identité³⁶ », écrit Jacques Brault; soit une subjectivité non advenue, à côté ou *en dessous*, improbable, inadéquate.

Si l'on peut donc concevoir les formes singulières du lyrisme, au Québec, ce sera conséquemment en regard de tonalités lyriques en mode mineur. Cela s'explique par trois aspects singuliers au contexte québécois qui se profileront dans toute cette étude, mais sur lesquels on reviendra aussi dans le chapitre de conclusion, soit : 1) **l'évolution de l'adresse**; 2) **le rapport à la tradition**; 3) ainsi que **l'énonciation des lieux**.

En effet, le sujet lyrique, chez les trois poètes à l'étude, désire ardemment s'adresser à *quelqu'un*. Remarquons que cette importance de l'adresse revêt un caractère particulier au sein du corpus québécois, car on y décèle souvent, de la poésie du pays à aujourd'hui, le désir de s'adresser à une collectivité, à l'aimé(e), aux amis, aux camarades. Michel Biron aborde cela en termes de posture de *liminarité* ou de *littérature liminaire*³⁷, c'est-à-dire une littérature qui se construit sans maître ni tradition, toujours aux seuils de nouveaux commencements. Fuyant les postures hégémoniques, l'écrivain québécois opterait alors spontanément pour le dépouillement et la pauvreté, ce qui favoriserait un désir de lien social fondée davantage sur la familiarité, la proximité. Dans la poésie de Jacques Brault, comme nous le rappelle Hélène Dorion, *ça* parle « de cette voix toujours proche que fait entendre le

³⁶ Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000, p. 241.

³⁷ Michel Biron, « Introduction », *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 9-16.

poème, intime dirait-on, tellement elle paraît murmurer à notre oreille en ses tonalités familières³⁸ ». Au cours des années 1980, notamment chez Hélène Dorion, on verra l'adresse s'orienter clairement vers le *tu* amoureux, ce que Michel Beaulieu avait pour sa part déjà mis en acte dès le début des années 1960. Enfin, on remarquera que l'adresse regagne dans les plus récentes publications d'Hélène Dorion une acception plus générale, reliant le *prochain* à *l'humain*. Ce qui n'est pas tout à fait le cas dans le corpus français contemporain au sein duquel la poésie, autant pour les textualistes que pour les lyriques, semble couramment avoir pour destinataire une élite ou encore elle-même³⁹.

Du côté de la tradition littéraire québécoise, le *topos* de la pauvreté s'impose de manière indéniable. Dans son essai *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine* (1988), Pierre Nepveu revisite les balises et répercussions d'un sentiment d'échec perpétuel devenu le chemin rocailleux emprunté par nombre d'écrivains québécois. Or, Jean-Michel Maulpoix a explicitement démontré que le lyrisme contemporain s'érige sur une transcendance perdue. Cette *aggravation* n'exclut pas – bien qu'on refuse désormais de déifier la poésie – une nostalgie du chant et de l'élévation. Car le lyrisme critique européen s'élabore à partir d'une forte tradition, une riche histoire des formes lyriques⁴⁰.

Commentant le poème « La voix » de Philippe Jaccottet, Dominique Rabaté pose par ailleurs ce constat : « Et ce serait sur l'absence de réponse, sur la perpétuelle relance de ce

³⁸ Hélène Dorion, « Préface », dans Jacques Brault, *Poèmes choisis (1965-1990)*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 10.

³⁹ Voir à ce propos Jean-Claude Pinson, « Amers : Paysage de la poésie française contemporaine », *Habiter en poète, op. cit.*, p. 11-62. Cela n'exclut pas, toutefois, une tendance marquée pour les tonalités près du bavardage que l'on retrouve aussi dans la production française contemporaine : « Si l'ironie était par excellence l'outil chirurgical de la modernité [...] la manière post-moderne est autrement ludique, distraite, consensuelle, menée sur le ton de la conversation bonhomme... » (Jean-Michel Maulpoix, « Que reste-t-il ? Le Paris lyrique de Jacques Réda, promeneur du temps perdu et peintre de la (sur)vie (post)moderne », dans Gabrielle Chamarat et Claude Leroy (dir. publ.), *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Le voyage à Paris*, no 37, 2007, Paris, Université Paris 10 – Nanterre, p. 191.

⁴⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2009.

questionnement que se jouerait la conscience déchirée du poète aujourd'hui, interrogation où se maintient, en même temps que la douloureuse conscience d'une perte, le désir du chant, d'un chant à la fois proche et lointain⁴¹. » Ce désir douloureux du chant appartiendrait plus directement aux héritiers de la poésie française, héritiers de cette magistrale histoire de la poésie. Au sein du corpus québécois, le chant ne semble jamais véritablement perdu, puisque celui-ci n'aura jamais été posé préalablement dans une forte tradition antérieure. Le chant devient plutôt un idéal vide, et le désir de parole tend dès lors vers une absence, un horizon désertique, une ombre fuyante. Il n'est certes pas étonnant, sous ce rapport, que plusieurs écrivains d'ici fondent leur pratique sur des éloges (souvent ironiques) du ratage, du manque, n'ayant jamais complètement accès à cette pleine nostalgie du *perdu*. Si une posture mélancolique est à la base même du lyrisme⁴², il s'agira donc pour les poètes québécois d'une mélancolie en mode mineur. Par conséquent, la tonalité lyrique se présente différemment chez les auteurs québécois qui tirent de leur fragile tradition une inventivité bien originale. Comme le constate Michel Biron, Saint-Denys Garneau découvre l'écriture, dans les années 1930, à l'ombre d'une tradition poétique manquante⁴³. Jacques Brault, Michel Beaulieu et Hélène Dorion écrivent, pour leur part, à la suite de Saint-Denys Garneau ou de Gaston Miron – et devant une tradition, certes –, mais en ayant pour horizon cette valorisation de la pauvreté. Pauvreté du sujet, de sa langue, qui sont donnés d'emblée comme manquants ou manqués, déterminés par une négativité fondamentale.

Michel Biron considère cette posture *liminaire* telle une des particularités de nombreux écrivains québécois : « La littérature ne s'offre pas à Garneau, Ferron ou

⁴¹ Dominique Rabaté, « Interruptions – Du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 48.

⁴² Le lyrisme implique bien entendu une posture mélancolique. La mélancolie, au sens psychanalytique, est issue de la perte de l'Objet (voir Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.), mais peut aussi conduire au désir d'écriture. Martine Broda constate que ce mouvement anime la lyrique amoureuse traditionnelle, car le lyrisme pose la question même du désir : « L'amour qui lui-même fulgure sur le fond de sa perte est ce qui remet en mouvement l'énergie créatrice » (Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1997, p. 12).

⁴³ « Garneau n'écrit pas *Regards et jeux dans l'espace* pour rompre avec telle tradition esthétique trop contraignante, mais en marge d'une tradition incertaine » (Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 22).

Ducharme comme une tradition contre laquelle ils doivent écrire s'ils désirent se singulariser, mais comme un terrain vague, un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus⁴⁴. » Cette liminarité, à la fois facteur d'exclusion et de liberté, fonde en un sens la littérarité de ces pratiques. Cela se conjugue, plus encore, à une *situation* toute québécoise, puisque la littérature québécoise « constitue presque l'idéal-type de la liminarité : moyen d'accès à l'Amérique, mais en même temps coupée d'elle par la langue, cette littérature n'est pas seulement décentrée, mais véritablement excentrée, condamnée à s'inventer en faisant le deuil du centre⁴⁵. » Cela irait de pair avec une sorte de tonalité descendante, refusant les emportements ou l'amplitude, davantage animée par une humilité qui rappelle, chez les trois poètes, le travail de l'artisan (Jacques Brault), celui du clown triste (Michel Beaulieu) ou encore du tisseur et de l'araignée (Hélène Dorion). Déroutée, livrée à la vastitude de l'indétermination, toute littérature liminaire, selon Biron, « exhibe moins sa littérarité que son dépouillement et son refus des ornements⁴⁶ ». Cette situation particulière, on en trouvera de bruissantes manifestations dans les œuvres que nous explorerons ici.

Quant à l'énonciation des lieux, la *situation* marginale qu'occupent les poètes québécois participe d'un rapport au monde donné sur le mode du dépaysement, de la désincarnation ou encore du déplacement perpétuel. Selon Ludmila Charles-Wurtz, dans la poésie lyrique européenne,

[l]e rapport à la nature et à l'espace se modifie au XX^e siècle. La conception expressiviste de la nature en vigueur depuis le XVIII^e siècle fait place à une interrogation sur la place du sujet dans un réel vide de toute transcendance – ou, du moins, dont le rapport à la transcendance ne peut plus être appréhendé qu'au terme d'une quête individuelle⁴⁷.

En ce sens, le sujet québécois, déraciné perpétuel, demeure aux prises avec cette difficulté viscérale de *trouver son âme en Amérique* dont parle Pierre Nepveu⁴⁸. Cette situation

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁷ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, France, Éditions Bréal, 2002, p. 180-181.

⁴⁸ Voir Pierre Nepveu, « Trouver son âme en Amérique », *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 2004, p. 119-131.

négative, le critique la remarque aussi dans la poésie de Paul Marie-Lapointe, constatant qu'« [i]l y a une souffrance de l'Amérique, une conscience de l'enfermement et de la mort, qui ne peut être que québécoise, tout simplement parce que nous sommes un morceau meurtri de l'Amérique, et que cette blessure ne peut être identique à celle d'un Américain ni à celle d'un Amérindien⁴⁹ ». Rappelons à ce sujet que même lorsque les poètes du pays visaient à chanter ce paysage nord-américain qu'ils désiraient posséder, ils se retrouvaient souvent face à cette *Amérique étrangère*⁵⁰ décrite par Michel van Schendel, lieu d'étrangeté et de perte des repères.

De fait, le lieu de cet imaginaire déraciné s'ouvre sur un espace vertigineux, une vastitude que le sujet poétique tentera d'arpenter tranquillement, allant même aux confins du *nulle part*. Jacques Brault, dans l'un des ses « Quatre essais miniatures », formule ce propos éclairant :

Le lieu de l'écriture ne se décrit pas. On l'évoque comme une patrie perdue, on l'invoque comme un paradis de nulle part. Qui peut prétendre l'habiter? Parmi les écrivains, il s'en trouve qui écrivent pour prolonger ces rares instants de grâce où le monde ambiant se dérobe pour faire place à un autre monde, à ce lieu innommable de l'écriture et où le temps ne coule plus dans le même sens qu'à l'ordinaire⁵¹.

On sait parallèlement combien Jacques Brault se méfiera des discours idéologiques en vogue durant la Révolution tranquille. À son avis, la tâche du poète doit demeurer artisanale, sans prétention, explorant la négativité : « Tu ne te répéteras jamais assez que la poésie ne tient pas de discours. Elle tient la langue dans le risque de ne rien dire – et c'est une sacrée tâche⁵². » Car il s'agit impérativement d'explorer et d'exploiter la difficulté, motion qui anime intrinsèquement une large part de la poésie québécoise, et qui en constituerait même l'un des traits fondateurs, comme l'avance Pierre Nepveu en relisant Gaston Miron :

⁴⁹ Pierre Nepveu, « Résidence sur la terre américaine », *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1998, p. 205.

⁵⁰ Michel van Schendel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, l'Hexagone, 1958.

⁵¹ Jacques Brault, « Quatre essais miniatures : Le lieu de l'écriture », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 182.

⁵² Jacques Brault, « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, no 3, 1993, p. 148.

Jean Cassou a pu écrire que l'agent du lyrisme de *L'homme rapaillé* était la « difficulté ». Il faudrait dire davantage : ce principe actif, c'est le non-être. Seul Saint-Denys Garneau avait précédé Miron dans cette découverte du néant comme principe d'écriture: là où je n'existe pas, ça ne peut pas écrire, et pourtant ça écrit. Suprême défaillance, magnifique accident: manquer à sa propre inexistence, écrire que l'on n'est rien et par là devenir quelqu'un, acquérir un nom⁵³.

Là où *je* ne suis pas, *ça* écrit, au seuil de nulle part, où *je* titube, inlassablement. Là où *Il n'y a plus de chemin*, pour reprendre un important titre de Jacques Brault, la poésie pourtant relance incessamment ses cheminements ordinaires. Dans les trois œuvres à l'étude, le dynamisme du poétique se déploie donc en utilisant précisément la difficulté, procédant volontairement à une exploration de la négativité à maints égards. Chez Jacques Brault, on assiste en ce sens à une *poétique de la pauvreté volontaire*, alors que Michel Beaulieu développe une *poétique de la déchéance tranquille*. Hélène Dorion, quant à elle, construit patiemment une *poétique de la faille et du lien*.

Les trois auteurs explorent et exploitent ainsi la négativité, valorisant des postures marginales ou de retrait, préférant l'envers, le contre-pied ou l'ombre, afin de jeter un éclairage inédit sur ce monde avec lequel ils entrent maladroitement en relation. Ces cheminements suivront à cet effet des sentiers d'errance et de solitude, puisque Jacques Brault passera d'une poésie de la constante dé-fondation à celle de *l'artisan-chemineau* du quotidien. Michel Beaulieu évoluera en marge des avant-gardes, pour mener son écriture au cœur de toutes les dérives et *trivialités* de l'intime. Hélène Dorion opérera, à sa façon, une lente traversée des *retouches de l'intime*, qui la mènera à une importante ouverture philosophique, retissant progressivement dans l'espace du poème la toile du XXI^{ème} siècle.

⁵³ Pierre Nepveu, « Préface », dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, troisième éd., version définitive, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 11.

CHAPITRE I

APPROCHES THÉORIQUES

J'appelle aujourd'hui lyrisme cette allée qui s'en va à proprement parler nulle part, mais durant laquelle le marcheur connaît avec exactitude son poids et son vertige¹.

- Jean-Michel Maulpoix

1. Qui parle? « Qui pleure là² »?

On le sait depuis Benveniste³, l'inscription de la subjectivité dans le langage se révèle par les traces que le sujet d'énonciation laisse dans son énoncé. Or, l'écriture poétique, en sa particularité, remet d'emblée en question le statut même du sujet, qui n'est pas attribuable à la personne de l'écrivain. En étudiant le contexte d'énonciation au sein de la poésie lyrique traditionnelle, Karlheinz Stierle évoque déjà un discours problématique correspondant à un *sujet lyrique*, « qui apparaît un sujet problématique dans la mesure où le discours lui-même est devenu problématique dans son identité⁴. » Pourvu par ailleurs d'une *identité sentimentale*⁵, il s'agit précisément d'un sujet « en quête de son identité, sujet qui s'articule

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2000, p. 10.

² Premiers mots de *La Jeune Parque* (Paul Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « NRF / Poésie », 1974 [1917], p. 17).

³ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », chap. dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 258-266. Voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique / Lettres », 1997, 290 p.

⁴ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », trad. de l'allemand par Jean-Paul Colin, *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 436.

⁵ Karlheinz Stierle rappelle que « les thèmes classiques de la poésie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu, comme l'amour, la mort, l'introspection, l'expérience de l'*autre*, et surtout du paysage » (*ibid.*, p. 436).

lyriquement dans le mouvement de cette quête⁶ ». Il relie, sur le plan discursif, l'énonciation et l'énoncé, car

le sujet lyrique, comme « sujet de l'énonciation » aussi bien que comme « sujet de l'énoncé », comme sujet « plaçant » aussi bien que comme sujet se plaçant lui-même, est une constellation, une configuration de sujets au sein de laquelle l'identité problématique peut se matérialiser comme condition du discours problématique⁷.

Cette identité problématique du sujet poétique, Käte Hamburger l'a pour sa part définie tel un *Je lyrique* qui articule l'énonciation en fonction d'un champ d'expérience personnel⁸. La poésie, affirmera un peu plus tard Henri Meschonnic, est le lieu par excellence du sujet d'énonciation *en acte*, puisque « son enjeu est le sujet de l'énonciation, qui n'est pas un sujet privilégié, mais tout sujet. Il en est la figure. Le poème l'expose, dans tous les sens du mot⁹ ». De fait, cette exposition du sujet s'est progressivement transformée au fil du temps, alors que la poésie explorait de nouvelles formes qui permettaient de repenser la notion même de subjectivité. Au sein de la poésie moderne et contemporaine, on retrouve à cet effet des recueils formés d'une succession d'images, de motifs, de mises en scène mouvantes échappant à une contextualisation telle qu'on peut la retrouver au sein de textes narratifs. Comment alors déterminer la teneur de ces énonciations singulières? Il ne s'agit ni d'un narrateur ni d'un personnage, tel qu'on les rencontre dans les récits traditionnels, mais bien d'une sorte de *voix* prenant en charge l'énonciation et présentant des caractéristiques propres à chaque œuvre. Les théoriciens contemporains se sont penchés sur cette situation en approfondissant le concept de *sujet lyrique*¹⁰. Le terme *lyrique* n'est pas ici à comprendre en

⁶ *Ibid.*, p. 436.

⁷ *Ibid.*, p. 436.

⁸ Voir Käte Hamburger, « Le genre lyrique », chap. dans *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977], p. 207-256.

⁹ Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 275.

¹⁰ Dominique Combe a retracé en détail les origines allemandes de ce concept, d'abord introduit par Margarete Susman en 1910, ensuite repris par Oskar Walzel dès 1912. Puis, Hugo Friedrich utilisera cette notion dans *Structure de la poésie moderne* (1956), insistant sur la dépersonnalisation du sujet poétique dans la poésie de Baudelaire, de Mallarmé et de Rimbaud (Dominique Combe, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans Dominique Rabaté [dir. publ.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996,

tant que référence usuelle au chant emphatique de la « lyre », mais en fonction du lyrisme comme histoire des formes et des traditions ainsi que comme posture critique par rapport à celles-ci. Le concept de sujet lyrique articule trois aspects fondamentaux du poétique :

- 1) **le sujet d'énonciation** (instance d'énonciation qui produit le discours);
- 2) **la question de la subjectivité** (en ce qu'elle imprime au fil des textes le rapport singulier d'un sujet au soi, au monde et au langage);
- 3) **le sujet textuel** (tel que représenté dans les textes par des figures du corps ou les évocations à caractère sensitif et perceptif).

Dans les textes théoriques relatifs au sujet lyrique, on a volontiers recours à ces trois aspects, glissant continuellement de l'un à l'autre, puisque ce concept implique leur interrelation, comme on le verra.

1.1 Le sujet lyrique moderne

La notion de sujet lyrique permet de repenser l'énonciation poétique en dépassant les conceptions métaphysiques qui ont longtemps réduit le poème à l'expression d'un « moi » égocentrique. Dès le romantisme européen s'opère en effet une profonde remise en question du sujet au sein de la poésie. Bien qu'une certaine tradition critique décrive à grands traits le romantisme comme le haut lieu d'épanchement du « moi » de l'écrivain, Yves Vadé a démontré que le sujet romantique présentait déjà les caractéristiques d'un sujet lyrique non assimilable au sujet biographique¹¹. Il conclut que « [l]e sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le "je" du texte. Il

p. 47-48). Voir aussi Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir. publ.), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernité », 1996; Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Éditions Nota bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

¹¹ Il conclut en effet que « [l]a multiplicité des stratégies énonciatives, l'affirmation que le "je" lyrique parle au nom de tous, sa prétention à entendre et répercuter la voix de l'univers, proclament une maîtrise de l'écriture qui est la compensation du dessaisissement de l'écrivain, de l'impossibilité à laquelle il se heurte de parler au plus près de soi, sans distorsion par rapport à l'expérience immédiate. » (Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté [dir. publ.], *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 36).

n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif¹² ». Le passage du romantisme à la modernité a par la suite opéré, remarque Jean-Michel Maulpoix, « les obsèques d'un âge du lyrisme dont la puissance de célébration se retourne à présent en puissance d'interrogation¹³ », véritable coup de grâce qui prépare l'avènement d'un sujet divisé¹⁴, articulé à l'altérité et aux modulations de son perpétuel inachèvement. C'est que le sujet moderne se livre à une crise déstructurante : *crise de vers*¹⁵, mais aussi crise de la subjectivité :

[La] crise du langage à l'origine de la création poétique [...] remet en question et en jeu le rapport du sujet à sa propre capacité articulatoire : c'est la façon dont il se relie au monde extérieur, aussi bien que sa manière de relier les objets du monde dans la syntaxe de la langue, et d'imprimer à celle-ci un "style", qui se recompose alors¹⁶.

Cette posture d'énonciation moderne s'allie à une remise en cause du langage poétique. L'acte créateur se trouve d'ailleurs mis en scène dans nombre de poèmes à teneur métalinguistique qui ont fait école¹⁷. Le sujet lyrique moderne, selon Michel Collot, s'avère désormais

défini non plus par son identité mais par son altérité. Cette altération du sujet lyrique est liée à l'exercice du langage et du corps. C'est dans l'acte d'énonciation que "Je est un Autre", réduit à un pronom qui le désigne sans le signifier, déporté de la première à la troisième personne du singulier¹⁸.

Il ne s'agit donc pas d'un sujet unifié, accompli, mais bien d'un sujet problématique qui se donne à voir et à entendre par une parole aux multiples tonalités, diffractée et mouvante. Cela

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ Jean-Michel Maulpoix, « Le crépuscule Baudelaire », *Du lyrisme, op. cit.*, p. 109.

¹⁴ « Divisé, kaléidoscopique, " faux accord " ou meuble encombré, tel est le sujet lyrique dont Baudelaire donne à lire le moderne crépuscule : l'heure de son coucher et de son extinction, avant que Mallarmé n'en proclame la " disparition élocutoire " ou que Rimbaud ne fasse entendre le " dernier couac " » (Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 108).

¹⁵ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 239-252.

¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 146.

¹⁷ Pensons seulement aux « Correspondances » de Baudelaire ou aux « Voyelles » de Rimbaud.

¹⁸ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 118.

s'accentue chez les générations subséquentes, alors que le sujet poétique explore les avatars de cette posture énonciative variable et vertigineuse s'articulant à l'altérité. Relisons à ce propos ces lignes fabuleuses d'Henri Michaux : « Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de "moi", un mouvement de foule¹⁹... » Sans cesse remis en cause et en redéfinition, le sujet lyrique devient « le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier²⁰ ».

Ce sujet ne correspond plus, par conséquent, à la définition d'une subjectivité unaire. Fragmenté, il est projeté hors de soi : « C'est en s'objectivant dans les mots et dans les choses inouïes et innommables qu'il s'invente sujet. C'est en se projetant sur la scène lyrique, à travers les mots et les images du poème, qu'il parvient à saisir du dehors sa pensée la plus intime, inaccessible à l'introspection²¹. » Mêlé à l'altérité du monde, il se redéfinit sur le mode de l'hétérogénéité :

Son ouverture au monde et à l'autre fait de lui un étrange « en dedans-en dehors » [...]. C'est seulement en sortant de soi, qu'il coïncide avec lui-même, non sur le mode de l'identité, mais sur celui de l'ipséité, qui n'exclut pas mais au contraire inclut l'altérité, comme l'a si bien montré Ricœur. Non pour se contempler dans le narcissisme du moi, mais pour s'accomplir *soi-même comme un autre*²².

On le devine ici, la notion de sujet lyrique facilite la compréhension de plusieurs traits de la poésie moderne et contemporaine qui faisaient problème en cours d'analyse. Convoquant le célèbre « JE est un autre » rimbaldeen, Dominique Combe y observe un moment emblématique de l'histoire de la poésie : cette prise de conscience irréversible de la non coïncidence avec soi-même entraînée par l'expérience du langage (notamment, l'écriture

¹⁹ Henri Michaux, « Postface », *Plume*, Paris, Gallimard, 1963, p. 217.

²⁰ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 67.

²¹ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 115-116.

poétique)²³. Il constate que tout sujet poétique ne saura dès lors se dire qu'à l'aune de cette fondamentale articulation à l'altérité. Ainsi le poète qui dit *je* parle indubitablement de cet autre apparaissant dans l'écriture. Et même en multipliant les destinataires, le sujet se révèle du même fait dans ces appels. Le travail de l'adresse lyrique²⁴, dont on trouve maints exemples d'inventivité au sein de la poésie moderne, s'accorde à un sujet d'énonciation diffracté. Le sujet découvre l'altérité en cherchant au plus près de soi et, lorsqu'il s'adresse à l'autre, il ne peut manquer de s'adresser à la fois à lui-même. Relisant les vers de Paul Valéry (« Mais qui pleure, / Si proche de moi-même au moment de pleurer²⁵? »), on peut à ce titre entendre les échos d'une situation semblable chez un Michel Beaulieu qui écrit : « si je te parle je me parle à moi-même / tapi à l'ombre du désir²⁶ ».

1.2 Le sujet lyrique contemporain

Si le sujet lyrique se construit dans l'énoncé par un tissage de tonalités, de figures, l'énonciation lyrique se définit comme la « totalisation de postures énonciatives mouvantes²⁷ », produit d'un métissage de places relatives²⁸ et discordantes, entrelacs créant le portrait d'une subjectivité. Non seulement cette subjectivité textuelle contribue-t-elle à redéfinir le poème comme construction langagière dont on peut étudier le fonctionnement, mais elle incite également à relier les caractéristiques de ce fonctionnement à un sujet d'énonciation plus près des conceptions contemporaines de la subjectivité : mobile, hétérogène et évolutive. Les textes contemporains présentent à cet égard de continuels

²³ Dominique Combe, « La référence redoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie » dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 39-63.

²⁴ Voir Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 81-97.

²⁵ Paul Valéry, *La Jeune Parque*, op. cit., p. 17.

²⁶ Michel Beaulieu, *Visages* suivi de *Neiges*, *Mai la nuit*, *Rémission du corps énamouré*, *Zoo d'espèces*, *Personne*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, p. 54.

²⁷ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 68.

²⁸ Ce qui réfère aussi aux « places relatives » des sons qui forment un accord.

glissements pronominaux²⁹. De fait, les « places énonciatives³⁰ » alternent, cependant régies par une même instance d'énonciation. Henri Meschonnic note d'ailleurs que cette capacité oscillatoire, issue de démarches modernes, se trouve directement liée à la posture transitive du sujet poétique : « Le sujet projette chaque fois les valeurs qui le constituent sur un objet qui ne tient que de cette projection, et qui varie quand change le sujet³¹. » D'une image à l'autre, d'un vers à l'autre, le sujet se fait, se défait, puis se reconstruit itérativement et cela prend une ampleur considérable dans les œuvres actuelles.

1.3 Le sujet lyrique dans la poésie québécoise

Les œuvres poétiques qui seront étudiées dans cette thèse présentent un sujet lyrique qui, au-delà du moi empirique, se remet sans cesse en jeu dans les textes. Plusieurs études sur la poésie française se sont penchées sur cette posture paradoxale. Le sujet lyrique, confronté dans l'écriture à l'épreuve de l'altérité, de l'altération, devient certes un sujet en question, en incessante déconstruction/reconstruction. Dans les textes québécois qui nous intéressent, le sujet semble d'abord se poser comme sujet *en dessous*, tributaire d'une *pauvreté essentielle* et assumée; d'une négativité appelant une constitution qui s'avérera perpétuel recommencement, moteur de transitivité.

²⁹ Pensons notamment à l'adresse au « Personne » qui devient le moteur de la parole, dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault, alors que le pronom *on* prend le relai de l'énonciation ou encore à l'emploi récurrent du tutoiement, chez Michel Beaulieu, qui évoque successivement et parfois simultanément le soi distancié dans le poème, l'autre (l'amoureuse, le prochain) et parfois même le poème en train de s'écrire.

³⁰ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 67.

³¹ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 34.

2. La poétique

Malgré ce caractère mouvant (voire fuyant) du sujet lyrique, chaque poétique s'organise selon des préoccupations, parfois des obsessions, un parcours ou une évolution, qui lui sont propres. Au fil des textes se dégage une attitude singulière face au soi, au monde et au langage. À l'instar d'Henri Meschonnic qui considère que l'œuvre est *forme-sens*³², et ayant depuis longtemps dépassé le dualisme éculé du fond et de la forme, on conçoit aujourd'hui le texte poétique telle une architecture dont le moteur d'organisation est le sujet. Cela suppose une articulation du plan du signifié à celui du signifiant, le sémantique trouvant sa résonance dans le stylistique. Les motifs, les figures, la construction de la représentation et les procédés d'écriture se structurent donc en fonction d'une subjectivité qui témoigne de sa *situation* particulière (dans le monde, dans la langue). La parole poétique, affirmera par ailleurs le théoricien et polémiste, révèle « une homogénéité du *dire* et du *vivre*³³ », soit une *organisation* de la signifiante³⁴ qui traverse l'œuvre entière, illustrant l'historicité singulière qui s'y déploie. Plus encore, l'œuvre, tributaire d'une cohérence interne et d'une vision du monde *organisé*, déborde tout structuralisme fermé, puisque la théorie de la poétique implique une compréhension qui va du texte à l'histoire littéraire et de la littérature au social. Sur le plan textuel, des petites aux grandes unités³⁵, le langage poétique se construit de réseaux de signifiante interreliés : ramifications qui s'entrecroisent pour former le portrait d'une subjectivité dont le point de vue est historicisé. Afin de respecter cette construction tridimensionnelle, l'analyse textuelle mettra en relief le lien entre les procédés étudiés et la

³² Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, 178 p.

³³ *Ibid.*, p. 176.

³⁴ Nous utiliserons le terme *signifiante* pour nous référer, comme le fait Meschonnic, à cette organisation de la poétique d'une œuvre comme forme-sens et rythme-sujet : « La signifiante n'est pas un psychologisme. C'est le sémantique, au sens de Benveniste, mais étendu au-delà de la sémantique lexicale, du sémantisme. » (Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1985, p. 84) Nous reviendrons plus avant sur la notion de rythme. Notons pour le moment que Meschonnic, prolongeant les observations de Benveniste sur le rythme comme une *organisation du mouvement*, apporte cette précision : « Le rythme dans le discours devient un faire du sujet, au lieu que la langue ne concevait le sujet que comme illusion subjective. Le sujet-rythme du discours est présent dans toutes les marques qui organisent le discours. Le sujet est l'intégration même de ces marques, l'intégration du rythme et du sens en signifiante généralisée. » (*Ibid.*, p. 84)

³⁵ D'ailleurs, dans toutes les citations d'extraits ou de poèmes entiers, la disposition, la ponctuation (ou son absence) et les majuscules seront ici systématiquement respectés.

subjectivité tentant itérativement de se recréer dans l'écriture. On retracera cette subjectivité hétérogène et évolutive en s'intéressant, entre autres, à ses lieux d'inscription. Voici les notions théoriques complémentaires à partir desquelles l'analyse des poèmes sera effectuée :

- le lieu (le lieu d'énonciation et l'énonciation des lieux)
- l'espace (en tant qu'espacement et champ d'expérience)
- le rythme (impliquant un rythme-sujet ayant son évolution propre, sa trajectoire)

2.1 Énonciation des lieux / lieu d'énonciation

Relisant Saint-Denys Garneau, Pierre Ouellet a démontré que le regard poétique est un agent de mobilité permettant au sujet d'entrer en relation avec l'espace qu'ouvre le poème³⁶. Cette motilité du regard relève d'une attitude foncièrement moderne qui n'est pas sans liens, à notre avis, avec la situation d'un sujet lyrique se mesurant à l'espace, jouant au sein du poétique la notion même de lieu. Revenons un moment sur cette notion. En règle générale, on définira le lieu comme une surface d'inscription (on est *sur*) ou d'inclusion (on est *dans*) qui présuppose une provenance ou une destination (d'où je viens, où je vais)³⁷. Mais il s'avère bien plus qu'un simple habitacle : il met en branle un mouvement, révélant un espace tridimensionnel qui implique une temporalité, soit un espace-temps. Le lieu, en poésie, apparaît de toute évidence telle une mise en espace intimement reliée au sujet qui le parle : « Où es-tu? D'où viens-tu? Où vas-tu? Voilà la triple question dans laquelle se moule l'éternelle interrogation : Qui es-tu? Qu'es-tu³⁸? »

³⁶ « Sans autre but que cette traversée d'espace, l'infini compris, sans qu'il y ait à mettre en branle son corps fini, achevé, [...] embrassant l'étendue en un prolongement de soi, dans l'absence de limite autre que l'horizon fictif, où s'incarne le vide dans lequel la vue circule, aussi libre que l'air dans lequel la parole se propage. Ondulatoires toutes deux, vision et profération sortent le corps de sa finitude, de sa solitude aussi, en le mettant hors de lui : dans le monde en creux où il se laisse couler. » (Pierre Ouellet, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et images. Dossier Saint-Denys Garneau*, n° 58, automne 1994, p. 53-54)

³⁷ Tel que le résume Pierre Ouellet dans « Quelque part : topique et poétique », dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir. publ.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval / CÉLAT, coll. « InterCultures », 2005, p. 78.

³⁸ *Ibid.*, p. 79.

En sondant la structuration des lieux lyriques, il serait alors possible de prendre la mesure du sujet d'énonciation qui les met en place, les rejoue. Car cette parole construit le paysage comme expérience même d'une subjectivité, note Jean-Michel Maulpoix :

Le paysage lyrique est plus qu'un état d'âme. Le sujet ne se contente pas de s'y contempler comme un miroir, ni d'y verser ses émotions. Il le choisit et le structure, lui prête les figures les plus inattendues, le détaille ou le réduit à presque rien, *l'invente*, le découvre en soi et se découvre en lui... Il se situe dans l'univers en le recomposant; son identité est liée à sa localisation³⁹.

La spatialité du poétique, comme le souligne pour sa part Hélène Dorion, se fait moteur de mouvement au sein de l'écriture : « Une ligne de mots. Un trait de crayon. Un rebord donné au monde, qui nous invite à le dépasser. Ainsi serait l'écriture, à la fois dans le mouvement qui l'initie et l'espace qui la fonde⁴⁰. » En étudiant la construction de l'espace lyrique, on pourra ainsi mettre en lumière les liens qu'entretiennent la posture du sujet dans son monde et le lieu d'énonciation qui architecture cette parole. Au fil des poèmes, les indicateurs de perception construisent en effet un *champ* d'expérience. Le sujet constitue le point de convergence et le moteur d'organisation de ce champ. Plus particulièrement, les trois poétiques ici étudiées s'attachent non pas à cartographier les lieux comme de pures extériorités, mais davantage à cartographier le monde, un monde qui se révèle articulé à l'intériorité.

Michel Collot a consacré nombre de ses travaux à la structuration des paysages poétiques. L'organisation des espaces visuels (délimités, caractérisés et investis de subjectivité) dans la poésie élabore ce qu'il désigne telle une *structure d'horizon*. Relisant les théories d'Husserl et de Merleau-Ponty, il conçoit l'horizon non seulement comme thématique littéraire, mais également comme principe structurant le poétique. Cette structure d'horizon « renvoie très souvent, par le jeu de la métaphore, à l'espace intérieur de la conscience poétique, et à l'espace du texte lui-même⁴¹ ». Elle se révèle donc « une véritable *structure* régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et la pratique du

³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 339.

⁴⁰ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps* (essai), Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, p. 9.

⁴¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 6.

langage⁴² ». Elle informe l'expérience et régit la perception de l'espace, la conscience intime du temps ainsi que la relation intersubjective⁴³ en faisant intervenir dans la signifiante « l'ensemble du monde vécu⁴⁴ » par un sujet. La poésie moderne et contemporaine s'avérerait tributaire, sous ce rapport, d'une *sémiotique de l'espace*⁴⁵. Malgré les sévères critiques qu'Henri Meschonnic fait à la sémiotique, cette perspective rejoint néanmoins ce que ce dernier nommera, plus tardivement au sein de son parcours théorique, « l'espace d'une poétique » soit un « espace-sujet »⁴⁶. Si la poésie implique la mise en acte d'une subjectivité, il importe effectivement d'aller plus loin que les horizons du paysage. La temporalité (référant au passé et à l'avenir d'un sujet) ajoute une autre dimension à la structure signifiante, un horizon supplémentaire s'articule alors à l'organisation de l'espace, car « l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps; si son ici est relié à l'horizon du paysage, c'est que son présent s'ouvre à ses horizons de passé et d'avenir⁴⁷ ». De la même manière, une historicité se trace au sein des poèmes, se tend entre les contours de ce monde représenté. Pierre Ouellet compare ce phénomène à une quête qui « *ouvre un espace en amenant le sujet à se tourner vers [...]* donnant force et forme à une structure d'horizon conçue dès lors comme corrélat d'un acte de quête qui consiste à explorer le champ de présence en cherchant à découvrir ce qui apparaît et disparaît en son sein⁴⁸ ». Ces horizons se révèlent alors moins des limites que ce vers quoi tend le sujet, c'est-à-dire vers où se tourne son regard désirant et en quoi cette visée structure sa parole.

Force est de constater, conséquemment, que le sujet lyrique n'a pas un corps localisé dans un contexte donné. Son espace est celui du texte, de l'univers poétique représenté. On

⁴² *Ibid.*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁶ Nous reviendrons sur ce point. Voir Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière: avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 179.

⁴⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 47.

⁴⁸ Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensile : les gradients du sens », dans Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Nouveaux Actes sémiotiques. Valences-valeurs*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1996, p. 6.

pourrait donc parler d'un *corps-texte* et d'un *corps-monde* en ce sens qu'il n'y a pas d'intériorité ni d'extériorité pures⁴⁹, mais bien un *espace de la voix* lyrique qui produit des représentations subjectivées du monde. Le sujet est représenté dans cet univers textuel, mais jamais n'a-t-on affaire à un corps circonscrit, en clivage avec l'extériorité. Si la particularité du sujet lyrique s'avère cette posture *en dedans-en dehors*⁵⁰, chez les trois auteurs à l'étude ici, le sujet se révèle *corps-monde* en prenant, par exemple, les configurations d'un chemin ouvert et descendant (Jacques Brault), d'un corps-ville tentaculaire (Michel Beaulieu) ou d'un corps spiralé dans l'univers (Hélène Dorion). Davantage représenté sur le mode synecdochique par ses perceptions, ses sens, ce corps devient sensation du paysage et le paysage s'incarne dans ce corps, résonnant en lui. Le sujet n'a alors de substance que parce qu'il *est* poème – et en tient lieu. En tant que voix, il englobe/crée la représentation, en demeure incontestablement le but, la source, la condition, la possibilité même.

2.2 Espace, espacement, et autres expériences du monde

La voix lyrique ouvre un espace, un territoire, qui devient espacement, puisque « [l]e monde se découvre en perspective, selon une dimension *autre*, qui est celle de la profondeur⁵¹ ». Dans les trois poétiques qui retiendront notre attention, on se mesure notamment à l'espace sur un mode vertigineux. Cela s'allie souvent à un évidement ou à un creusement qui cependant déploie la visibilité et dynamise la vision. Comme le précise Michel Collot à propos du genre poétique, « ce qui est en jeu dans ce creusement d'une distance au cœur de la chose ou du paysage, ce n'est pas la manifestation d'un autre monde, mais la révélation que notre monde est autre que nous croyons, la mise au jour de son altérité secrète⁵² ». Au cours de la présente étude, on constatera précisément que le vide se fait aussi passage, cheminement, ouverture de champ. Les isotopies du voyage et du chemin, présentes

⁴⁹ Soit un rapport de frontières sujet/monde comme dans les romans ou récits traditionnels.

⁵⁰ Voir Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 113-125.

⁵¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 159.

⁵² *Ibid.*, p. 158

dans les trois œuvres analysées, témoignent également du perpétuel mouvement qui habite ces sujets et dont le tracé apparaît progressivement.

Or, au cœur de ce monde contemporain désenchanté et trivialisé à l'excès, le sujet lyrique recompose dans la langue ses voyages et ses déambulations en ajustant sa diction à la nature même des objets qu'il rencontre. Jean-Michel Maulpoix, étudiant la figure du promeneur chez Jacques Réda, parle à cet égard d'une *poétique des restes* :

C'est encore vers un autre temps du poème, vers un autre âge de la littérature et de la langue que mélancoliquement se tourne le sujet lyrique. Ce voyageur du temps perdu donne à tout moment le sentiment de se trouver en présence de choses et de lieux qui *touchent à leur fin*. Il va parmi des traces mesurer des pertes. Il voyage dans la ruine. Allant faire ses courses, ou respirant l'air du temps, ce sont une autre intensité, un autre « régime » de sens, du lexique et de la syntaxe, une autre façon de vivre et de dire, dont la vie et les écritures d'aujourd'hui semblent avoir le goût et la capacité, qu'il s'attache à maintenir, à faire perdurer dans ses pages⁵³.

Recueillant ces choses et ces lieux qui touchent à leur fin, le poète européen écrit à même les ruines d'un passé grandiose, mais perdu. Le poète québécois, on l'a vu en introduction de cette thèse, écrit quant à lui dans un autre rapport à la tradition et à la mélancolie. En outre, la mélancolie ne figure pas pour lui un *retournement*⁵⁴ vers un passé perdu, mais plutôt un regard tourné vers un avenir incertain, conscient d'une sorte de passé absent ou fragile. Cet horizon de négativité borde dès lors l'espace même du poème. Cela dit, Jacques Brault s'intéresse à des objets souvent semblables à ceux que l'on pourrait retrouver chez Réda. Toutefois, le poète-clochard ne chemine pas au sein de ruines, mais au centre de chemins ouverts, à perte de vue. Sans nier les ressemblances entre le lyrisme contemporain, au Québec, et le lyrisme européen, on reconnaîtra une différence certaine quant à la *posture* du poète. Cette différence touche nécessairement la conception du langage, puisque du côté de Réda demeure « une disproportion : entre le luxe d'attentions dépensé par l'écriture et

⁵³ Jean-Michel Maulpoix, « Que reste-t-il? Le Paris lyrique de Jacques Réda, promeneur du temps perdu et peintre de la (sur)vie (post)moderne », dans Gabrielle Chamarat et Claude Leroy (dir. publ.), *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Le voyage à Paris*, n° 37, 2007, Paris, Université Paris 10 – Nanterre, p. 194.

⁵⁴ Expression de Jean-Michel Maulpoix, sur laquelle on reviendra dans le prochain chapitre.

l'indifférente pauvreté des objets auxquels parfois elle s'attache⁵⁵ ». Cette confiance en la littérature, cette attitude envers la langue⁵⁶ ne sauront être les mêmes pour les trois poètes québécois étudiés ici, ces lyriques en mode mineur qui se mesurent au monde et à la langue dans leur simple manteau de pauvreté.

2.3 Historicité, rythme, rythme-sujet : lieux actuels de la poétique

À l'évidence, la poésie contemporaine n'offre pas de parcours « narratif » traditionnel, mais on pourrait tout de même retracer l'évolution d'un sujet lyrique en cherchant une trajectoire ou un mouvement, soit l'historicité d'un *dire* qui rencontre un *vivre*. Cela renvoie également à la définition du rythme qu'a longuement élaborée Henri Meschonnic dans son monumental *Critique du rythme*⁵⁷. Il y démontre que le rythme dépasse les considérations consonantiques, vocaliques et lexicales pour s'appliquer à tout le discours⁵⁸. Il revient sur sa théorie du rythme dans *Les états de la poétique* en proposant cette synthèse éclairante :

Cette circularité entre rythme et cadence, qui définit le rythme par la régularité, c'est la théorie traditionnelle. Le couple symétrie-dissymétrie, au bénéfice de la

⁵⁵ *Ibid.*, p.195.

⁵⁶ À propos de la langue et l'écriture, Maulpoix confirme cela : « Le soin que Réda leur porte est à la mesure du désastre : soin de la langue, attention minutieuse aux détails, verve, aptitude à la musicalité... La langue est maternelle, durable, réparatrice. Elle possède des vertus reconnaissables au soin que le poète en prend, à la confiance qu'il lui accorde, à la façon pourrait-on dire dont il s'en remet à elle. » (*Ibid.*, p. 194).

⁵⁷ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

⁵⁸ Reprenant Benveniste, qui parlait déjà de rythme en tant que *configurations particulières du mouvant et forme du mouvement*, Meschonnic affirme : « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours... » (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 71) Un peu plus loin, il ajoute : « Le rythme n'est pas le sens, ni redondance ni substitut, mais matière de sens, même la matière du sens. S'il est du sujet, il est un ensemble de rapports subjectifs-sociaux qui conduisent le discours. [...] Un rythme est un sens s'il est un passage du sujet, la production d'une forme – disposition, configuration, organisation – du sujet, qui est la production d'une forme-sujet » (*ibid.*, p. 83). En cela, il précède la notion de sujet lyrique (à laquelle il s'intéressera d'ailleurs en participant au collectif *Le sujet lyrique en question; op. cit.*) puisque, selon lui, le sujet poétique s'avère avant tout un sujet d'énonciation en acte, mais ce sujet est aussi historicisé, porteur d'un héritage et d'un rapport critique face au monde et à la poésie.

symétrie. Cette définition, classique et universelle, du rythme fait du rythme une partie de la forme, dans le dualisme traditionnel de la forme et du sens. [...] [L]e sens du rythme peut et doit changer si on part non des définitions, mais de l'activité des discours, et des sujets dans leur discours, où le rythme apparaît non un opposé du sens, mais la matière du sens, ou plutôt de la signification. L'organisation de la spécificité et de l'historicité d'un discours⁵⁹.

Le discours poétique devient, dans cette optique, affaire de sens (le rythme étant *organisations* de temps et d'espace⁶⁰), d'histoire des discours et des modes de signifier⁶¹ ainsi que de sujet. Meschonnic ajoute que « c'est précisément du rythme qu'il s'agit, quand il s'agit d'un sujet dans son langage⁶² », puisque, en substance, le rythme « est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation, plus encore que de l'énoncé⁶³ ». De cette manière, on dépasse les conceptions traditionnelles dualistes qui associent le rythme à la phonétique et à la symétrie, car au sens strictement prosodique, il dépend d'une organisation de *moments* de langage et de silences (pauses, blancs, sauts typographiques, versification). Or, le rythme va au-delà de la répétition du *même*⁶⁴, comme le fait la répétition sonore de la rime ou la répétition de groupes rythmiques identiques. En cela, le rythme ne relève ni du binaire (opposant norme/écart, silence/son, prose/poésie) ni de la métrique⁶⁵ et n'impose au phénomène poétique aucune visée unidirectionnelle. C'est qu'il contient aussi des points de fuite, des tracés mouvants, des aspérités, des jeux de tension : « Le rythme est une démesure. Il va du visuel à l'oral, du sujet au politique. Sa restriction au métrique est dérisoire⁶⁶ ».

⁵⁹ Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 86-87.

⁶⁰ N'étant pas accordé aux conventions, le rythme du discours poétique sera plutôt *organisations* sachant épouser les mouvements protéiformes du vivre. Il exprime à la fois l'actualisation d'un sujet par le discours *et* un devenir singulier.

⁶¹ Tout discours est nécessairement en relation avec le social. Voir à ce propos Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, 615 p.

⁶² Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, p. 87.

⁶³ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁴ « [Macabies] a rappelé qu'il ne fallait pas confondre la fréquence, la répétition, avec le rythme, qui était *répartition*, il retrouvait, par un autre chemin, le travail de Benveniste sur la notion de rythme. Il est capital de prendre le rythme comme répartition, pour sortir du réductionnisme qui ramène le rythme à la répétition. Car la répétition, qui est une forme, et une forme simple, se tient dans le dualisme qu'elle maintient. » (*Ibid.*, p. 171)

⁶⁵ Que Meschonnic targue de *fossile théorique* (*Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 22).

⁶⁶ Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, p. 79.

En dissociant le rythme de la métrique ou du chant, on peut alors mieux déceler les modes d'actualisation d'un *vivre* (ce champ d'expérience réunissant l'espace et le temps du sujet). Dans cette perspective, le « rythme comme sujet, forme-sujet, et le sujet comme rythme peuvent dire et voir ce que le langage comme langue, mot, signe empêche de voir et de dire⁶⁷ ». Le poème conjoint ainsi l'espace de l'expérience (c'est-à-dire la relation au monde) avec l'espace de la voix (les modalités d'un dire singulier) et devient, pour reprendre une autre expression de Meschonnic, « espace-sujet⁶⁸ ». Il n'est pas fortuit, de surcroît, que ses théories de la poétique des œuvres comme *forme-sens* et du rythme trouvent leur complément dans une étude des textures lumineuses du noir dans les œuvres picturales de Pierre Soulages. L'organisation des tableaux dans l'espace tridimensionnel de la galerie attire l'attention du critique sur le phénomène de la tridimensionnalité au sein de laquelle les pièces et textures rythment l'espace. Les textures au sein de chaque toile, les agencements par diptyque ou polyptique, mais aussi l'organisation générale des toiles entre elles dans l'espace de la galerie participent selon lui de l'architecture du rythme, tout comme on parlerait de l'architecture d'un recueil de poèmes, ce qui met alors en acte un « rythme-sujet⁶⁹ ». Ces « effets de matière, transparences, superpositions, [...] rythmes des pleins et des vides⁷⁰ » laissent effectivement apparaître « un mouvement continu⁷¹ ». C'est que le *vivre*, sur un mode poétique, traduirait une pensée du continu⁷² (la poésie révèle l'indicible et l'invisible) à même le discontinu (le poème est langage). Il importe en ce sens d'inclure les vides (d'un point de vue pictural) et silences (d'un point de vue poétique) dans la compréhension de la chaîne rythmique. Ces modulations rythmiques organisent les « moments » d'émergence du sens, suite d'apparitions et de disparitions qui balisent la visibilité et orientent le trajet du sujet.

⁶⁷ Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 190.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

⁷² Ce que Meschonnic nomme « le continu radicalement historique du corps et du langage », soit une parole en acte, celle de tout sujet en relation avec le monde. (*Ibid.*, p. 172)

Cette conception du rythme comme organisation d'un espace-temps relève, en quelque sorte, d'une sémiotique du visible qui demeure, pour Meschonnic, subordonnée à une compréhension globale du phénomène poétique. Dans la poésie contemporaine, notamment, les espaces prennent des profondeurs de champ et des configurations étonnantes. Repensons à notre corpus d'œuvres, au sein desquelles l'espace se déploie en dessous (Jacques Brault), se transforme en monde vrillé et kaléidoscopique (Michel Beaulieu) ou encore épouse les modulations oscillatoires d'une spirale déployée dans l'univers (Hélène Dorion). À la suite de Meschonnic, nous utiliserons la notion d'*espace-sujet* pour définir cette *organisation* de l'espace de la représentation au sein des poèmes et de l'espace signifiant d'une diction. La voix lyrique, qui est aussi corps d'écriture, articule l'espace de la représentation à l'espace-temps d'un sujet lyrique qui y trace son parcours respiratoire, son mouvement singulier. Cette organisation se dévoile sous forme de trajectoire, de visée ou de tension, et s'incarne dans la poétique de chaque auteur en un mouvement précis. On détaillera par ailleurs ces particularités dans l'analyse attentive des trois poétiques au cours des prochains chapitres. Pour le moment, rappelons que la notion de *négativité dynamique*, fondamentale pour comprendre ces écritures, influence aussi le *rythme-sujet* qui s'y profile. Jacques Brault, à sa manière, nous parle de cette négativité qui à la fois déréalise et devient un moteur de fertile tension : « La poésie ne "poétise pas", elle rythme l'insensé, elle déréalise ce qui souffre d'être tenu pour réel et par là elle le rend à sa condition indécidable⁷³. » Voilà pourquoi on concevra entre autres la *négativité comme travail du sujet*⁷⁴ chez les poètes au cœur de la présente étude.

3. La négativité dynamique

Comment aborder la notion de négativité en tant que phénomène littéraire? D'un point de vue philosophique, la négativité met « en cause l'idéologie (l'artifice) du principe

⁷³ Jacques Brault, « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 153.

⁷⁴ Je paraphrase ici Henri Meschonnic, « La modernité comme travail du sujet », chap. dans *Modernité, Modernité, op. cit.*, p. 32-38.

d'identité (les choses sont comme elles sont)⁷⁵ ». Toutefois, elle ne représente pas l'opposition radicale et irréductible à une certaine forme de positivité (ce qui *est*, l'ordre absolu, la vérité unique, la maîtrise). On ajoutera effectivement qu'elle peut se définir en tant que tension, *élan vers*, non pas paradoxe, mais bien discordance. À cet égard, Julia Kristeva, lors de sa relecture d'Hegel, parle d'une négativité qui vient perturber l'ordre d'un système théorique logique. Ce facteur de perturbation instaure néanmoins une mobilité au sein de la signifiante : « mouvance ineffable », lieu de la médiatisation, il s'agit de « *l'enchaîné* au sens chorégraphique du terme⁷⁶ ». À la lumière de la psychanalyse freudienne, elle conçoit également la « négativité comme le mouvement même de la matière hétérogène⁷⁷ ». La négativité se fait alors passage, mouvement d'un *devenir* et implique « un sujet en tant que procès – unité impossible⁷⁸ ». Ainsi la négativité s'oppose-t-elle à la conception d'un sujet unaire et fixe, identique à lui-même, sujet qui arrive conséquemment « à remodeler le *dispositif signifiant* historiquement accepté, en proposant la représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et aux corps propres⁷⁹ ». Elle est refus d'un ordre arrêté, homogène, et assure en quelque sorte la transitivité du sujet.

Si, pour Heyndels, la négativité s'affirme « contre "ce qui est", l'ordre des choses et le système même de cet ordre, mais sans qu'on en puisse déduire le remplacement par un "autre" système⁸⁰ », la négativité dont nous parlons ici ne s'avère pas stérile, mais bien signifiante, opératoire, puisqu'elle s'intègre dans la cohérence systémique de l'œuvre. La négativité en tant que « rupture, transformation et liberté⁸¹ » détermine le sujet comme manquant, sorte de « sujet-désir⁸² » insatiable, en perpétuelle quête d'un soi réunifié.

⁷⁵ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 11.

⁷⁶ Julia Kristeva, « La négativité : Le rejet », *La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lauréatmont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, p. 101-105.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée, op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Julia Kristeva, « La négativité : Le rejet », *op. cit.*, p. 117.

⁸² *Ibid.*, p. 121.

Refusant un ordre fermé des choses, la négativité appliquée au phénomène littéraire représente le dépouillement extrême et l'ouverture vertigineuse qui en découle, ainsi que la faille dans l'ontologie qui permet de la questionner et de la rejouer incessamment. En conséquence, elle devient un facteur dynamisant de l'énonciation poétique. Bien que le sujet explore la négativité à son corps défendant, il en retire le dynamisme de sa parole. Or, nous échappons ici la dialectique absence (non-être) / présence (être), car la négativité en acte dans les œuvres étudiées s'avère à la fois un processus d'ouverture de champ qui déploie le visible et une force structurante s'accordant à un vivre singulier.

On a déjà discuté, en introduction, de la part de négativité inhérente au lyrisme. À propos du cas particulier de *l'ontologie négative* chez Novarina, entre autres exemples d'aggravation ou de vulgarisation du sujet lyrique contemporain, Laurent Jenny remarque ceci :

Vis-à-vis de la tradition lyrique, seule a changé le signe de la valeur éthique du registre discursif, qui passe du positif au négatif, de l'élévation à la bassesse. Mais il est vrai que dans la modernité le négatif est une valeur haute. Réciproquement, nous ne devons pas oublier que l'élévation lyrique, même en ses heures les plus innocentes, a toujours impliqué une position basse du sujet parlant⁸³.

Suivant cette intrication dynamique de la négativité dans la positivité, il importe désormais de dépasser la vision dualiste qui les antagonise usuellement, lorsque posées en termes de *valeurs* (voire le bien versus le mal). Car la négativité littéraire opère non seulement comme tension, mouvement vers, mais aussi comme expérience d'un sujet performatif et évolutif. Moins valeurs que *forces*, énonciation et rythme-sujet, continu comme *fabrique* à même le discontinu⁸⁴.

⁸³ Laurent Jenny, « La vulgarisation du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 70-71.

⁸⁴ Sur cette idée de *fabrique*, Jean-Paul Goux rejoint la théorie du rythme de Meschonnic, qu'il cite d'ailleurs abondamment. Il suppose, dans la prose, une *voix* qui porterait le corps désirant dans l'écriture, à la fois en tant que marque de subjectivité et « coulée respiratoire et continue » (Jean-Paul Goux, « La peau de la voix », chap. dans *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 152). Ainsi la voix se fait-elle *énergie, rythme, ton*, mouvement vers, rythme dont on peut retracer une trajectoire ou une orientation : « ce vers quoi elle tend dans la durée, ou cette tension qu'inscrit dans la voix la direction » (« La voix dans la prose », chap. dans *La fabrique du continu*, op. cit., p. 161).

Sur le plan psychanalytique, André Green a proposé une vaste et complexe réflexion sur le *travail du négatif* qui éclaire également ce qui précède. Relisant attentivement les travaux de Freud, il développe plusieurs possibilités d'interprétation par rapport à ce concept, passant de pure négation comme autodestruction, désaveu, déliaison et pulsion de mort⁸⁵ à un *travail du négatif* comme résistance, lieu de l'inconscient recueillant les affects perdus, travail des pulsions menant, par la création d'objets culturels, à la sublimation. Dans le cadre de notre étude, on retiendra plus spécifiquement ses remarques sur le terme « rien », mot-motif omniprésent dans l'œuvre de Jacques Brault, mais également important chez Michel Beaulieu et Hélène Dorion. Ce *rien*, qui évoque généralement un *ayant été mais n'étant plus*, peut aussi impliquer (et c'est cette deuxième signification qui nous intéresse) un *n'étant jamais venu au monde*. Cela suppose une « [d]ifférence entre ce qui est mort et ce qui n'est pas né. Aporie de ce qui, s'énonçant comme "rien", fait exister ce "rien", autrement inconcevable⁸⁶. » Sous cet angle, l'inexistence active des sujets lyriques explorés ici (sujet bruisant, ténu, mince filet de voix) se conçoit alors comme révélateur d'une posture qui dépasse l'absence absolue ou la néantisation pour mettre en acte, dans le poème, un *faire* exister tout à fait singulier, et qui inclut dans sa définition même cette négativité fondamentale.

Cette négativité dynamique se trouve d'ailleurs corollaire, non pas d'une mélancolie pathologique, mais d'une *posture mélancolique* comme *travail du poétique*⁸⁷ qui, dans les trois œuvres analysées, procède d'entrée de jeu d'une posture critique. Loin de tout épanchement dans la langue ou apitoiement larmoyant, on rencontre plutôt une diction retenue et toujours bien au-dessous de la plainte (Jacques Brault), une diction tendue par une distance ironique (Michel Beaulieu) ou encore objectivée par une réflexion philosophique qui la met en critique (Hélène Dorion). Ce travail de la négativité sous-tend aussi, d'un autre côté, une sorte d'énergie du désespoir. Dans son essai intitulé *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens* (d'ailleurs parsemé de textes poétiques),

⁸⁵ Soit une forme de négativisme axée sur le retour du même et l'enfermement, la compulsion de répétition (André Green, *Le travail du négatif*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993, p. 16).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁷ On y reviendra entre autres dans le chapitre sur Jacques Brault.

Michel Deguy écrit : « Là où je ne suis pas, ni personne avec moi. Mais nous avons à inventer quelque chose comme un moyen aujourd'hui de nous y rejoindre "quand même"... pour la trêve⁸⁸. » Revenant sur les dérives déshumanisantes de l'époque actuelle, Deguy suggère en contrepoint de repenser le lien intersubjectif en refusant tous les déterminismes sociaux ou raciaux, toutes les images préfabriquées et figées qui plârent les humains dans une fixité malsaine. Cela passerait aussi par la pratique de l'écriture poétique, puisque cette dernière implique le doute, l'inconnu, explorant des zones invisibles et inédites :

L'imagination poétique est l'hôte de l'inconnaissable. Ayant « plongé au fond de l'inconnu », elle en revient en poèmes chez les humains et leur dit « c'est unimaginable pour l'imagination psychologique avec ses images, mais c'est comme ça. » Il ne s'agit pas d'imaginer des objets invraisemblables, chimères par associations abstraites de n'importe quoi. Mais de s'en prendre à l'apparaître de tout ce qui paraît – « malgré les apparences »⁸⁹.

Dans cet ouvrage de Deguy, Jean-Michel Maulpoix retrace par ailleurs une attitude lyrique contemporaine, où le

désespoir est alors posé comme un préalable, un acquis, à partir duquel se détermine le résistant travail du poème. De l'ascèse de la « décréance » et du désenchantement, le poète tire sa force. Un retournement s'est opéré, puisque le désespoir qui paralyse devient en soi une énergie, et puisque la poésie qui est d'ordinaire porteuse de consolation est cette fois soutenue par l'inconsolation⁹⁰.

Cette énergie du désespoir n'est pas sans liens avec la négativité dynamique à l'œuvre dans les trois poétiques qui nous intéressent, bien que, pour Deguy et Maulpoix, cette écriture inconsolable doit toutefois répéter la *fable d'un passé mémorable perdu*⁹¹.

Or, on sait qu'un important discours sur la pauvreté (essentielle et assumée) traverse la littérature québécoise : être *si peu* et cependant s'ouvrir sans contraintes (sans maître ni tradition) à tous les possibles, mais en étant toujours contrarié, pourrait-on un peu schématiquement résumer. Cet attrait pour le désespoir créatif, le dépouillement qui libère

⁸⁸ Michel Deguy, *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 1998, p. 115.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 116-117.

⁹⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2005, p. 146.

⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

l'imagination, on en a bien démontré les prémisses en introduction de cette thèse. Paul Chamberland, qui nourrit sa pratique poétique actuelle d'une vaste réflexion philosophique, parle pour sa part d'une nécessité de consentir à l'impouvoir⁹², consentement qui entraîne une *liberté négative* où se profilerait la vérité même du poème. « J'entends par liberté, ajoute Chamberland, le refus de la servitude. Et non ce qui est souvent revendiqué par un individualisme infantile et désinhibé. Cette liberté est négative, il importe qu'elle le reste : elle échappe ainsi à la "positivité" d'un programme ou d'un credo⁹³. » Dans une perspective similaire, François Jullien, quant à lui, avance que le discours mondialisé actuel véhicule le *leurre d'un tout positif*, ce à quoi il importe de préférer une réhabilitation du *mal* comme conscience – ou inquiétude – de la souffrance, de la mort, de la difficulté foncièrement humaine. Selon le philosophe, le mal rejoint nécessairement le concept du *négatif*⁹⁴, particulièrement fertile pour remotiver la pensée logique⁹⁵. Moteur d'une discordance fondamentale, le négatif permettrait de mieux comprendre le dynamisme même de la vie, puisque non seulement ce négatif « met sous tension, en effet, active et fait ressortir la vie⁹⁶ », mais plus encore, la vie « s'entend implicitement selon une logique de processus interne où c'est l'opposé qui de lui-même – tacitement, sans plus de drame – est à la source de la vitalité⁹⁷ ». Les sujets lyriques qui retiendront notre attention n'échappent pas à cela, présentant à maints égards une forme de consentement face à leur situation foncièrement négative, acceptation (parfois douloureuse, parfois ironique ou amusée) qui les porte à utiliser cette négativité pour redynamiser sans cesse leur énonciation. Cela implique une tonalité minimaliste, souvent descendante, comme le précise judicieusement Hélène Dorion en commentant la poésie de Jacques Brault :

⁹² Comme on le verra dans le chapitre sur Jacques Brault.

⁹³ Paul Chamberland, « Dire à la limite », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 131.

⁹⁴ Suivant « l'élucidation patiente et discrète de la *co-hérence* laissant percevoir comment "cela" tient "ensemble" (co-haerens) en impliquant en son sein la participation de ce qui n'a plus, dès lors, statut de mal mais de négatif » (François Jullien, *Du mal / Du négatif*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, p. 11).

⁹⁵ En quatrième de couverture, on trouve cette synthèse : « [L]e mal fait l'objet d'un jugement, qui est d'*exclusion* tandis que le négatif fait l'objet d'une *compréhension* qui l'inclut de façon logique. Le mal nuit / le négatif coopère. » (François Jullien, *Du mal / Du négatif*, op. cit.)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

Nul besoin d'élever le ton pour se faire entendre, nous rappelle cette voix. Toute intérieure, sa puissance est celle du murmure, sa force, celle du silence où elle puise. Sobrement, le poème converse avec le présent et le passé, éprouve le jour et la nuit, fait signe à la mort puis retourne vers la vie⁹⁸.

3.1 Baisser la voix, se donner du jeu

La négativité de ces sujets lyriques, en définitive, relève de la manière dont ceux-ci se positionnent face à la langue et à la poésie, c'est-à-dire appauvris, déjà *en dessous*, en dehors des grandes traditions de force et de pouvoir. Ainsi le poète québécois est-il un artisan du quotidien qui erre tranquillement dans ses habits de clochard (Jacques Brault), celui qui baisse la voix en rasant les trottoirs jonchés de déchets (Michel Beaulieu) ou qui s'attarde longuement à répertorier les minuscules failles et orifices qui parsèment le corps de la terre (Hélène Dorion). Les tonalités qu'il privilégie ne frôlent pas l'épique, préférant la parole commune, les échos familiers, le trivial emmêlé à l'intime. Ce poète affronte le quotidien immédiat dans tout ce qu'il comporte de désenchanté et de dégradé, il ne change ni la vie ni le réel ou l'imaginaire, mais cependant toujours il marche, il tisse, malgré tout...

Le lyrisme, tel que Jean-Michel Maulpoix en a historiquement retracé l'évolution, est issu de la perte (Orphée se retournant perd Eurydice) qui engrange le désir et la plainte (le chant de la lyre). Depuis la modernité européenne néanmoins, le sujet poétique semble à jamais banni d'une cohésion avec le monde et de l'élévation du chant, préservant tout de même pour ce dernier une forme de nostalgie. Dans les œuvres québécoises que nous analyserons, le lyrisme s'inscrit cependant dans une référence d'emblée décalée, territoire symbolique déjà exclu, périphérique, étranger. Ne nous méprenons pas : les poètes québécois ont manifestement lu Baudelaire, Rimbaud, Blanchot, Michaux, Bonnefoy, etc., mais leur rapport à la langue et à la tradition s'ancre ailleurs. Car ils écrivent plutôt aux côtés d'une *petite* communauté de poètes-prosateurs mal accordés à leur langue et à leur identité. Cette différence, certains la considèrent plus récemment telle une force de langage, un facteur de créativité. Si l'écriture lyrique médiatise la relation entre le sujet et le monde, en tant que lieu

⁹⁸ Hélène Dorion, « Préface », dans Jacques Brault, *Poèmes choisis (1965-1990)*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 10-11.

du transitoire et du cheminement, le lyrisme, au Québec, tend à ouvrir la route à même un chemin défoncé, ce trou du *mauvais pauvre* qui est aussi une ouverture, un passage. Il s'agit, à même cette impossibilité de *vivre ici*, en cette spatialité nord-américaine qui met en tension un au-dehors béant et un soi insignifiant, de se donner du jeu, de reconfigurer des espaces de jeu. Le lieu de ce sujet lyrique n'est donc pas celui d'un château en ruines, vestiges d'une perte mythique, mais plutôt un lieu désertique et trivial où se dressent tout au plus un arbre ébranché, un poteau de téléphone, une toile d'araignée.

Dans les trois poétiques que nous analyserons, le cheminement du sujet se voit nécessairement lié à une négativité structurante. Elles mettent en scène un rapport au monde donné sur le mode de la difficulté et du manque, mais aussi une tension entre désir d'habitation et irrémédiable déréalisation. Cette difficulté s'avère cependant un véritable moteur énonciatif, travail même du poétique et relance du déplacement : ce mouvement inlassablement transitif qui motive les avancées du sujet. La négativité représente cette tension qui déplace, cet *élan vers*, non pas en tant que paradoxe, mais bien discordance. Nous irons en ce sens au-delà d'une conception de ces œuvres comme poétiques de la négation qui viseraient uniquement le silence, l'inertie, ou cette *écriture du désastre* dont Maurice Blanchot a grandement fait l'apologie. Puisque ces poétiques *font* quelque chose de la langue, témoignent d'un *faire* singulier qui, selon les auteurs, prend des contours, des configurations d'une grande complexité. Car, lorsqu'il y a si peu, au seuil de la désolation, on peut en quelque sorte faire tout ce que l'on veut : reconfigurer les espaces et la langue, reformuler et refigurer sans cesse, redessiner des contours, imprimer de nouvelles modalités rythmiques au sein d'un dire dépourvu de maître, d'idoles et de toute prétention à une pleine maîtrise ou à un savoir globalisant des choses et du monde.

En somme, la négativité en acte dans les œuvres choisies s'avère à la fois un processus d'ouverture de champ qui déploie le visible et une force structurante s'accordant au mouvement d'un vivre singulier. À la lumière de l'ensemble des considérations théoriques abordées précédemment, on pourrait esquisser, certes sommairement, que par exemple chez **Jacques Brault**, une *subjectivité clocharde* se met en jeu au sein d'une *poétique de la pauvreté volontaire*. Cette poétique s'accorde à une motion incessante : *avancer en pauvreté*.

Du côté de **Michel Beaulieu**, on retrouve une *subjectivité-kaléidoscope* qui perpétue, à même son souffle haletant, une *poétique de la déchéance tranquille*. Son mouvement dynamique consiste itérativement à *tresser dans l'ouverture*. Quant à la poésie d'**Hélène Dorion**, on y observe une *subjectivité-toile* qui se développe graduellement au fil des recueils. Tributaire d'une discordance fertile, cette écriture construit par ailleurs une *poétique de la faille et du lien*, explorant les failles, traçant les intervalles entre les choses et les êtres, cherchant inlassablement à trouver ce qui pourrait les relier, et permettra, ultimement, de *sillonner la spirale* qui se déploie dans l'univers.

CHAPITRE II

POÉTIQUE DE JACQUES BRAULT : AVANCER EN PAUVRETÉ

Je suis un homme simple avec des mots qui peinent
et je ne sais écrire en poète éblouissant
je suis tué (cent fois je fus tué), un tué rebelle

- Gaston Miron¹

Aujourd'hui, à chaque homme reste une tâche,
arracher toutes les peaux mortes, les dépouilles
sociales, se dénuder jusqu'à se trouver lui-même.

- Arthur Adamov²

D'homme simple à poète éblouissant, l'écart semble parfois irréductible, et tendu entre ces pôles se trouve souvent le poète québécois – de façon distincte selon les individus, bien sûr –, celui qui a sa peau de pauvreté à porter, à dire. On sait combien la poésie tient une place privilégiée dans la constitution même de ce que l'on nomme désormais la littérature *québécoise*. Or, au cours des années 1950 et 1960, le corpus littéraire québécois tend à une certaine cohésion autour de la question identitaire, si bien que l'on considérera tôt cette période tel un passage salvateur de l'ère du silence à « l'âge de la parole³ ». Gilles Marcotte, parlant précisément d'un *Temps des poètes*, résumera dans *Littérature et circonstances* cette esthétique de la nomination qui caractérise la ferveur langagière des poètes de cette génération, cherchant à nommer le territoire telle une possible patrie, enfin habitable, et revendiquant la force incantatoire du poème en considérant l'avenir tel un horizon d'espoir⁴. L'affirmation identitaire comme champ poétique s'avère, dans un premier temps, le lieu d'affection de la critique, et ce, jusqu'aux années 1970. À partir des années 1980, une relecture attentive de cette faste période, où

¹ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, troisième éd., version définitive, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 71.

² Arthur Adamov, « Présentation », dans Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. d'Arthur Adamov, France, Actes sud, 1982, p. 12.

³ *L'âge de la parole*, titre de la rétrospective poétique de Roland Giguère parue en 1965 à l'Hexagone, constituera un livre phare pour les poètes du pays. La critique reprendra abondamment cette formule par la suite pour qualifier cette période.

⁴ Gilles Marcotte, « Autour de l'Hexagone », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 113-149.

aura dominé le genre de la poésie, par le nombre de publications et par son importance symbolique, permettra de constater que la plupart des œuvres témoignent également d'une profonde remise en question identitaire, d'une parole contrariée, souvent inquiète.

Dans son essai *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu démontre notamment que la production des poètes de la Révolution tranquille révèle, en creux, une crise idéologique et ontologique, car « il y a dans la poésie de la fondation elle-même un mouvement qui la conduit à l'auto-critique, et même à l'auto-dénigrement : éloquence vaine qui chante l'"être" alors qu'il n'y a qu'existence dégradée, impuissante, trouée⁵ ». Cette crise, cette discordance fondamentale serait précisément, selon l'essayiste, ce qui donnerait à la littérature québécoise sa spécificité, voire sa *négativité dynamique*, ajouterons-nous.

1. Les mirages de l'éloquence

Jacques Brault, bien qu'il n'ait pas publié de poésie aux éditions de l'Hexagone, a fréquenté les poètes du pays (il collabore entre autres à la revue *Liberté*) à l'époque même où il amorce sa production littéraire. Il publie son second recueil en 1965, *Mémoire*⁶, recueil associé à l'époque par certains critiques à la poésie du pays. Cependant, le poète y expose déjà un point de vue critique envers le discours de la fondation. Si *Mémoire* s'ouvre sur « Mes amis moissonneurs », on y constate rapidement l'impossibilité de conquérir un possible territoire et une constante remise en question des pouvoirs de la parole poétique. Brault y parle de « cette terre impossible où je marche » en constatant : « Voilà tout est dit et rien ne commence⁷ ». Selon Louise Dupré,

même durant la période où la poésie au Québec s'engageait dans l'avènement d'un pays à créer, Jacques Brault [s'est] contenté de dire la nécessité d'une terre à soi plutôt que de la chanter. On a le sentiment que le

⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal compact, 1999 [1988], p. 114.

⁶ *Trinôme*, publié en 1957 chez Déom, constitue le premier effort de l'auteur qui cependant ne tiendra pas à garder ce titre au compte de ses bibliographies ultérieures.

⁷ Jacques Brault, « De nulle part », tiré de « Mémoire », dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000, p. 56-57. *Poèmes* est une rétrospective réunissant cinq recueils importants de Jacques Brault, désormais désignés par les sigles suivants : *Mémoire* (M), *La poésie ce matin* (PM), *L'en dessous l'admirable* (EDA), *Moments fragiles* (MF), *Il n'y a plus de chemin* (IPC). Les citations des poèmes utilisées dans cette étude sont en majorité tirées de cette rétrospective parue en 2000. Toutes les références à cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses directement dans le texte par la mention de la page, précédée du sigle référant au titre du recueil.

je du poème éprouve déjà une désillusion viscérale, qui le tient éloigné de toute espérance définitive de rédemption. [...] S'il n'y a pas d'illusions, cela n'empêche pas de tracer cependant un espace de liberté, de nouvelles possibilités⁸.

Brault s'attache du même fait à élaborer, et particulièrement dans ses essais, une critique de l'éloquence. Il considère celle-ci tel un piège rhétorique à éviter, puisque la « poésie dans la mesure où elle succombe à l'éloquence est un indice d'impuissance politique, d'inhabitation prosaïque du quotidien – de servage⁹ ». Si les œuvres des poètes du pays s'avèrent, tel qu'on le conçoit plus aisément aujourd'hui, remplies d'inquiétudes (explicites ou implicites), le discours sur la poésie véhiculé à l'époque par les poètes et les critiques encourage toutefois l'éloquence ainsi qu'une certaine conception mythique du langage. Déjà tenté par les chemins davantage solitaires, Jacques Brault dès ses débuts revendique une méfiance féroce envers cette illusion poétique, ce désir d'un lyrisme des grandeurs. Dans « Notes sur un faux dilemme », texte qu'il publie en 1964 et qui sera fréquemment cité depuis, Brault précise :

Je tiens pour trompeuse et mythique toute poésie qui se prétend *engagée* et dont la réussite n'est que l'envers de la prose. La littérature québécoise compte décidément trop de *poétiseurs* et pas assez de prosateurs ; c'est le symptôme qu'elle est encore une littérature tribale, rituelle, et où l'écriture va du sacré au profané, de l'éloquence à l'éloquence¹⁰.

Car, pour atteindre à une justesse de l'expression, la poésie doit emprunter le chemin de l'humilité, du prosaïsme quotidien, de la pauvreté essentielle. Antoine Boisclair le résume à son tour avec justesse :

[L]oin du désir d'affirmation identitaire dont se réclament certains poètes de la Révolution tranquille, Brault a développé une conception du sujet lyrique fondée sur le doute et la précarité, sur l'intimisme, la prose – au sens formel du terme – et le « prosaïsme », entendu comme un moyen d'atteindre « l'épiphanie du quotidien ». « Le poète intimiste garde la voix posée », peut-on lire dans *Au fond du jardin*, il mise sur le « presque rien, sur la tonalité affective d'un lyrisme tempéré jusqu'à l'effacement »¹¹.

⁸ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », préf. de Jacques Brault, dans *Poèmes, op. cit.*, p. 9.

⁹ Jacques Brault, « Notes sur un faux dilemme », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1993, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ Antoine Boisclair, « Le sujet lyrique en ventriloque : Les proses poétiques de Jean-François Dowd », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 72.

Ce lyrisme tempéré jusqu'à l'effacement révèle un sujet qui se met rigoureusement en doute, qui se soumet volontairement au dénuement. Il s'avère d'entrée de jeu défini par sa négativité, tout comme le lieu au sein duquel il désirerait fonder une identité personnelle et collective. Ce lyrisme en mode mineur, même en se dissociant de la poésie du *pays*, nous parle néanmoins d'une *situation* toute québécoise. Dès ses premières armes, la poésie de Jacques Brault procède à une remise en cause du projet collectif et de son principal point d'appui : le langage poétique. *La poésie ce matin* (1971), dont le poème liminaire s'intitule « Si la poésie sacre le camp », évoque clairement cela : « nous les sous-hommes les sans prouesse / pestueux mal miraculés // qu'on nous pardonne si la parole ne s'accomplit pas » (*PM*, p. 125). Dans ce même recueil, déjà « le *pays* se renverse¹² » et on amorce une critique des notions de *patrie* et de *territoire*. Car ce que le sujet énonciateur découvre au fil de ses déambulations influencera considérablement son parcours : des lieux et des espaces de désolation où se perdre sans cesse, où tout perdre, invitant à voyager aux confins de *nulle part*. Les isotopies de l'envers, du trou et de la chute ainsi que le motif récurrent du pays comme abîme émergent alors dans cette poétique qui s'engagera conséquemment à avancer, tranquillement, en pauvreté. Le sujet, explorant de toutes parts la négativité, ira jusqu'à descendre au sein de *L'en dessous l'admirable* (1975). Cette mobilité descendante ira de pair avec un progressif épuisement du sujet.

Le poète accentue parallèlement son entreprise de dépouillement en systématisant l'exploration de ce tout qui contrevient à une conception de la Poésie comme chant harmonique. La pauvreté du soi s'allie à une parole pauvre, humble, mais inventive. Pour ce faire, il tirera entre autres profit des ressources de la prose et de procédés prosaïques (segments à teneur essayistique, prédominance du « on », mots simples, comparaison, intertextualité) ou encore en mimant la « parole parlée¹³ ». Outre la prose, l'écriture poétique flirtera également avec le silence qui borde les quasi-haïkus de *Moments fragiles* (1984). À sa manière toute singulière – voire avec une certaine âpreté qu'il faudrait

¹² Jacques Brault, tiré de « Louange », *Poèmes, op. cit.*, p. 105 (je souligne).

¹³ André Belleau, « Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault », *Liberté*, vol 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 85-92. Pauline Gadbois a aussi consacré une étude à cet aspect : « La parole parlée dans l'œuvre de Jacques Brault », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1990, 138 f.

apprendre à apprivoiser, selon Yvon Rivard¹⁴ – Brault élaborerait en ce sens les bases d'un lyrisme typiquement québécois :

Tu ne le sais pas encore, tu ne le sauras peut-être jamais ; ce mutisme de douleur, ce manque désespéré de cris qui s'appellent et se répondent dans une ivresse rigoureuse, voilà la première et décisive épreuve de la poésie. Plus tard, tu pourras jeter du lest. Une comptine, une ritournelle, une romance populaire, des bribes de conversation ou mieux : un silence au bord de la parole te suffiront pour adopter l'étrangeté d'un rythme, donner un air de dépaysement à ta langue natale¹⁵.

L'étrangeté de ce rythme se laisse entendre dans la texture même d'une énonciation hétérogène et précisément *dépaysée* ainsi qu'une tonalité volontairement descendante. Les exclamations (souvent en début de vers)¹⁶, les anaphores et les répétitions variationnelles cohabitent avec la prose brisée et le vers libre, les blancs et autres marques typographiques (parenthèses, barres obliques). La parole ne se laisse jamais emporter dans un élan purement *profératoire*¹⁷; les interjections sont rarement accompagnées du point d'exclamation d'usage, les répétitions mélodiques se voient constamment entravées par des brisures formelles, les jeux sonores se mêlent à des échos de la parole commune. Entre autres exemples, les répétitions du « ô » vocatif, rappelant ces poèmes anciens aux accents mélodieux, se doublent inopinément de cette douce ironie dont use fréquemment le poète. Telle serait peut-être sa devise : « Ô saisons ô vêtements des eaux chaque rire se paie / d'un rictus chaque pleur d'une perle » (*M*, p. 80).

Or le rythme est affaire de diction, ici une diction pauvre, mais amusée, acceptant ses manques telle une force de langage. Le rythme prend part aux trajectoires mouvantes du sujet. Intimement liée à l'évolution du travail de l'adresse, cette *motion* élocutoire vers l'autre relance l'énergie énonciative. Plus ardemment encore que certains de ses

¹⁴ Rivard parle en effet de cette « poésie itinérante » du dénuement et dont « la souffrance la plus profonde [est] plongée dans la transparence d'un lyrisme contenu » (« Jacques Brault : poésie inaccomplie, maison ouverte », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 93 et p. 92). Cette écriture ne succomberait jamais au sublime, se moquant des genres, elle s'entête plutôt à dévoiler « le clochard caché en chacun, la patience illuminée d'un mur » (*ibid.*, p. 94).

¹⁵ Jacques Brault, « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 147.

¹⁶ Soit « ô » (p. 27, 41, 42, 50, 54, 57, 78, 80, 83, 85, 86, 88, 106, 109, 135, 155, 170, 182, 211) ainsi que « ah » (p. 27, 39, 40, 41, 51). Ce type d'occurrences s'amenuise progressivement dans l'œuvre.

¹⁷ J'utilise ce terme en écho à « oratoire ».

contemporains, le poète québécois s'adresse à *quelqu'un*. Chez Gaston Miron, on interpelle le compagnon d'Amérique ou l'amoureuse vers qui inlassablement tituber; chez Brault, on s'adresse aux gens simples et aux proches disparus, à l'amoureuse du quotidien (l'épousée); à d'autres moments, c'est le clochard que deviendra le sujet lyrique ou le clochard tapi en chacun de nous que l'on interpelle. Comme le remarque Robert Melançon, « [l]a poésie de Jacques Brault dit qu'elle est seule, mais elle le dit à quelqu'un, à chaque lecteur un à un, et elle le dit avec les mots de la langue commune, de la rue et de la semaine¹⁸ ».

Du point de vue de la critique, l'œuvre de Jacques Brault a indéniablement bénéficié au fil des ans d'un intérêt notable. Soulignons à ce titre la parution d'un numéro thématique de *Voix et images*, en 1987, et de nombreux articles scientifiques. Jacques Paquin a pour sa part produit un essai important sur l'œuvre de Brault, qui vise à dégager les traits fondateurs de cette écriture¹⁹. Pensons aussi au colloque *Précarités de Brault*, qui a eut lieu à l'université de Sherbrooke en 2006²⁰ ou encore au mémoire de Mélanie Beauchemin, qui cherche à retracer la présence d'un sujet lyrique dans cette œuvre²¹. En

¹⁸ Robert Melançon, « Murmurer, griffonner », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Précarités de Brault*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », n° 41, 2008, p. 122.

¹⁹ Pour ce faire, Paquin se réfère tant aux essais qu'aux écrits prosaïques ou poétiques de Brault. Il formule nombre de remarques pertinentes, sur lesquelles on prendra appui, concernant le travail constant des contradictions, la logique du paradoxe ainsi que l'utilisation et l'apport théorique de la prose chez Brault. Or, la présente analyse tend également à développer de nouvelles orientations, d'abord en s'intéressant aux lieux (lieux d'énonciation et énonciation des lieux), ensuite en suivant une logique du parcours pour aborder l'évolution de cette poétique. Enfin, notre définition du lyrisme diffère de celle utilisée par Paquin, tout comme le recours au concept de sujet lyrique, encore peu développé à l'époque de la parution de son essai. Si Paquin parle d'un « lyrisme minimal », il utilise pourtant une définition basée, de son propre aveu, sur « les signes convenus du lyrisme » (Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 34, 1997, p. 80) afin d'opposer le minimalisme de Brault à l'éloquence musicale et emphatique de certains poètes du pays. On optera ici pour une définition d'un *lyrisme critique* prenant racine au cœur même d'une tension entre une tonalité mélancolique et une tonalité familière (liée à la parole commune ou au discours ironique).

²⁰ Voir à ce propos la publication *Précarités de Brault*, sous la direction de François Hébert et de Nathalie Watteyne (*op. cit.*).

²¹ Beauchemin parle à cet effet de quête de sens et de quête identitaire, en tension avec une tentation constante de « s'oublier » ainsi que d'une forme de désir de renaissance. Voir Mélanie Beauchemin, « Le sujet lyrique entre la tentation de s'habiter et de s'oublier dans l'œuvre de Jacques Brault », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 116 f.

cela la présente étude tiendra compte de cet imposant appareil critique²², mais tentera de dégager des considérations qui, pourtant, semblent jusqu'à ce jour inexplorées, notamment en éclairant les filiations surprenantes qui relient l'œuvre de Jacques Brault à celles de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion. Le concept de sujet lyrique nous permettra à ce titre de penser cette œuvre poétique dans son entièreté, considérant le phénomène énonciatif telle une architecture finement élaborée qui articule représentation, énonciation et construction de la signifiante. Puisque Brault multiplie les glissements pronominaux, les expérimentations discursives et les recours divers à l'adresse, évitons toute confusion en retraçant ces phénomènes signifiants en tant que facettes d'une subjectivité qui exprime à cet égard l'originalité de son rapport au soi, au monde et au langage. Ces procédés, ces dérivations nous parlent donc, de manière oblique, du parcours de cette subjectivité et de l'historicité de ce langage.

Afin d'éclairer cette historicité, on procédera à une analyse approfondie et exclusive de l'œuvre poétique. Plus spécifiquement, la rétrospective *Poèmes* comprend cinq recueils marquants qui développent des préoccupations propres, tout en balisant le parcours de cet imaginaire : *Mémoire* (1965), *La poésie ce matin* (1971), *L'en dessous l'admirable* (1975), *Moments fragiles* (1984), *Il n'y a plus de chemin* (1990). À travers cette rétrospective se tisse en effet une logique du parcours : parcours d'un sujet lyrique singulier, parcours d'une pensée du poétique qui se construit graduellement et parcours d'un langage qui trouve son élan à même sa mise en cause, sa redéfinition constante. Certes les expérimentations formelles et les variations thématiques y pullulent, et on pourrait aisément s'étonner que l'auteur de « Suite fraternelle » en vienne un jour aux plus radicales « Leçons de solitude » âprement recueillies, dans l'univers de l'en dessous, par un sujet qui frôle la disparition. Ce serait alors faire abstention de l'extrême cohérence de cette œuvre. Il paraît en ce sens primordial de relire l'œuvre à la lumière de cette cohérence pour mieux démontrer comment les motifs et préoccupations qui fondent cette poétique, déjà en genèse dans les premiers écrits, évoluent au fil de l'œuvre. On verra du même coup comment cette poésie excède les lieux communs de la poésie du pays, et ensuite ceux du formalisme puis de l'intimisme, pour mieux découvrir tous ces lieux d'impossibilité qui seront alors exploités afin de devenir les ressorts d'un perpétuel renouvellement du poétique. Car cette négativité privilégiant *l'envers* va bien au-delà de

²² Raison pour laquelle ce chapitre s'avère un peu plus long que les deux autres chapitres sur les auteurs.

la simple pauvreté mortifère et passive s'exprimant par une apparente simplicité formelle, puisqu'elle ouvre la libre visibilité de la *marge*²³, perspective encore peu relevée par la critique. Mentionnons enfin que la subjectivité lyrique et ses lieux d'inscription s'avèrent tributaires de trois mouvements signifiants complémentaires : 1) la recherche d'un territoire (pour soi, pour la collectivité), qui mène à un constat de négativité fondamentale; 2) l'exploration de l'envers et l'errance perpétuelle ; 3) l'épuisement du monde et du sujet, le dénuement, la clochardisation.

Beaucoup se sont par ailleurs intéressés à Jacques Brault l'essayiste, posture qui lui a permis de commenter sa démarche d'écriture à maints égards²⁴. La notion de cheminement demeure prégnante dans ses écrits réflexifs; cependant, l'œuvre poétique constitue en soi l'illustration la plus élaborée et la plus cohérente de cette préoccupation. *Poèmes*²⁵ forme à cet égard le cœur de l'œuvre, cette rétrospective en retrace l'évolution et dévoile le cheminement d'un sujet qui avance, consciemment et avec humilité, vers un appauvrissement qui deviendra, comme on le verra, une forme de libération, une force de langage. Sous cet angle, le « trou » du mauvais pauvre qui hantait Saint-Denys Garneau devient, chez Brault, le chemin même à emprunter. L'étude des trajectoires du sujet lyrique, dans cette œuvre, permettra en ce sens d'éviter les écueils d'une lecture réduisant les poèmes à des illustrations des propos essayistiques ou encore cantonnant cette poésie dans la chapelle littéraire de la simplicité dénuée d'intérêt pour la structuration et la complexité formelles. Cette rhétorique de la simplicité et du dénuement, développée dans les essais de Brault, aura trop longtemps fait de l'ombre à la densité structurelle et à la

²³ Dans un même esprit, mais par des moyens différents, ce trait s'avère également fondamental dans l'œuvre de Michel Beaulieu.

²⁴ Nous ne reviendrons pas sur l'ensemble des essais, abondamment étudiés, entre autres par Frédérique Bernier (*Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004) et Pascal Riendeau (« De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, 284 f.). La plupart des critiques utilisent d'ailleurs fréquemment les écrits réflexifs de Brault pour commenter les poèmes. On y retrouve en effet les grandes thématiques de l'œuvre : tension vie/mort, mélancolie, humilité de l'écriture, chemin et cheminement... Il nous apparaît toutefois impératif de retourner à la poétique en tant que construction et *forme-sens*, allant même jusqu'à effectuer une microanalyse des poèmes afin de dégager des singularités et des nuances qui auraient pu échapper aux observations généralisatrices.

²⁵ Notre analyse du parcours de cette poétique suivra donc la progression proposée par la rétrospective *Poèmes*. Les autres recueils de Brault ainsi que ses essais pourront également être évoqués à titre complémentaire.

richesse de la recherche formelle qui, dans cette poésie, n'aurait parfois rien à envier au plus radical des formalismes. Sous ses airs d'humble artisan, Brault travaille en effet au renouvellement du lyrisme, de l'intérieur, en y imprégnant le mouvement de cette prose du quotidien qui bouscule l'énoncé poétique en toute occasion de *dé-gradation* et de clochardisation. Plus encore, cette posture de l'artisan implique justement une conscience accrue du matériau, une interrogation constante de la forme et une mise en problème de la représentation qui dévoile partout ses leurres, ses simulacres. On se référera brièvement, en cours d'analyse, à la figure de Gaston Miron, qui constitue un point de repère incontournable de la poésie québécoise, mais qui permettra également de resituer l'importance de l'œuvre de Brault, qui nous semble aujourd'hui tout aussi fondatrice, et particulièrement lorsque l'on s'attarde aux pratiques empruntées par les poètes québécois contemporains. Cette poétique sera abordée, en substance, en tenant compte du sujet lyrique singulier qu'elle met en place et des multiples inflexions que ce dernier imprime dans la langue. Le patient travail de structuration et d'organisation qui s'élabore au fil des poèmes sera donc retracé et mis en perspective.

Cela dit, si le sujet lyrique, au sein du corpus européen, trouve sa définition traditionnelle et son vertige langagier dans une forme d'élévation (qui n'exclut pas la retombée, bien évidemment, ou la nostalgie de l'élévation perdue), ce mouvement chez Brault s'avérerait différent, voire légèrement décalé. Reprenons d'abord les propos de Jean-Michel Maulpoix :

Il s'agit alors de s'élever [...] jusqu'à cette altitude de la langue et de la pensée où la « condition mortelle » tout entière peut être prise en vue, là où s'embrassent dans une même vision le vivre et le mourir. Au poète qui est descendu profond, jusque chez les morts, par la pensée, une telle hauteur de vue sera possible. Et c'est de cette puissance de rassemblement du langage, de son aptitude à conjoindre le proche et le lointain, comme à synthétiser le divers en image, que dépend l'accomplissement de cette opération lyrique par laquelle la parole touche à l'illimité²⁶.

Peut-être faudrait-il inverser l'amorce des propos du critique afin de mieux expliciter la particularité du sujet lyrique chez Jacques Brault. Ce sujet n'aspire manifestement pas à l'élévation. Il n'éprouve pas plus de nostalgie envers cette *hauteur* dans la langue, cette altitude qui – par définition et en raison du rapport problématique à la tradition qu'entretient la littérature québécoise – ne lui a jamais appartenu, car elle ne correspond

²⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000, p. 241-242.

ni à son *histoire* ni à son désir. Puisqu'il se trouve irrémédiablement en dessous : *sous* soi, mais également éperdu dans son effort constant de déflation de la langue. Il revendique même cette posture comme la seule possibilité d'habitation poétique qui convienne à sa *situation* (géographique, mais surtout ontologique). Il ne peut alors que descendre davantage afin d'élargir le champ de son expérience. Parfois il porte son regard vers le haut pour y saisir l'ampleur du vivre et du mourir, en une langue qui conjoint effectivement le proche et le lointain, mais son univers demeure celui de l'envers, de *l'ailleurs-monde*, du pays de négativité. En ce sens, deux mouvements complémentaires, que l'on analysera en profondeur dans les pages qui suivent, organisent cette poétique :

- 1) sur le plan de la spatialité : avancer en pauvreté, descendre dans l'en dessous (négativité);
- 2) sur le plan de l'énonciation : relancer la parole, poursuivre le cheminement poétique à même la discordance (dynamique).

2. MÉMOIRE, SOUVENANCE ET AUTRES DÉPLACEMENTS

L'expérience de la langue, c'est la concrétion de l'Histoire comme mémoire, du désir comme énergie, du regard critique de la langue sur elle-même comme miroir, dans le creuset éphémère d'un « être-là » qui met en mouvement ces éléments disjoints²⁷.

- Alain Duault

De *La légende d'un peuple* rédigée par un fervent Louis Fréchette à cette *Terre Québec* enfiévrée que décrira bien plus tard Paul Chamberland, il est possible de tracer une sorte de ligne brisée – certes parfois ténue, mais constante –, soit celle d'un peuple en mal de mémoire²⁸. Si une mémoire problématique traverse la littérature québécoise à bien des égards, même en ses premiers balbutiements, Jacques Brault en fera pour sa part la pierre d'assise de son écriture en prenant soin d'y inscrire ses couleurs toutes singulières, celles d'un humble et discret monument aux morts. *Mémoire*, publié en 1965, se compose

²⁷ Alain Duault, « Du lyrisme et de quelques autres idées reçues », *Le nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 44.

²⁸ Sur les origines de cette mémoire problématique, d'un point de vue sociologique, voir l'essai incontournable de Fernand Dumont, notamment le chapitre « Le recours à la mémoire », *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal compact, 1996, p. 279-336.

de cinq parties, ici abordées chronologiquement : « Visitation », « Quotidiennes », « Suite fraternelle », « Mémoire », « Louange ». On peut y lire une pénétrante réflexion sur la mémoire ainsi que sur le deuil et la mélancolie. Dès « Visitation » et « Quotidiennes », les poèmes ne suivent pas la voie de l'enthousiasme de la fondation, mais découvrent plutôt un territoire tout en négativité. On y amorce, en un sens, l'envers du projet de la fondation : plutôt que de chanter le pays à ériger, on se tourne vers une expérience intime du deuil et vers le thème de la mort. Le même processus se retrouve dans « Suite fraternelle », « Mémoire » et « Louange », où le désir de fonder une nation est remplacé par une mise en examen de la collectivité et une exploration des territoires de l'exil. À ce titre, *Mémoire* nous donne à voir un premier portrait du sujet lyrique chez Brault. Cette mémoire qui le constitue s'élabore à partir de deux modalités essentielles : **1) le processus de deuil** (de deux êtres chers disparus) ; **2) la mélancolie**, en tant que perte irrémédiable qui habite ce sujet mélancolique (par la prise de conscience d'une impossible patrie et, conséquemment, d'une impossibilité de se concevoir, en tant que sujet, dans la plénitude). En quelque sorte, le deuil *personnel* se conjugue ici à un deuil foncièrement *ontologique*. À cette négativité viscérale correspond une dynamique de relance que met en acte le projet d'écriture. C'est-à-dire que la mort se transforme en espace imaginaire à visiter, à explorer, alors que la perte devient un facteur de déplacement, motivant l'avancée du sujet au sein de ces territoires²⁹ lyriques et activant le processus du souvenir (processus que Brault nomme la *souvenance*³⁰). Soulignons que cette posture mélancolique ne relève pas ici d'une pathologie, au sens où l'entendrait Julia Kristeva, mais bien d'une attitude lyrique productrice tel que le développe

²⁹ On entendra ici dans le terme territoire ce que Daniel Laforest a souligné, avec les distinctions propres à chaque poétique qui s'imposent, dans la poésie de Pierre Perrault, qui « n'exprime pas l'appartenance à un territoire commun qu'il faudrait célébrer dans la langue. Elle montre plutôt qu'une langue a des écarts qui s'inscrivent dans l'espace et le façonnent. En elle se recontextualise le rapport entre le manque à dire collectif, qui apparaît désormais comme un problème compréhensible au niveau spatial. » (Daniel Laforest, « L'archipel de Caïn : Pierre Perrault et l'écriture du territoire, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 2010, p. 22).

³⁰ Brault ne théorise pas directement le travail de la mémoire poétique. Cependant, il utilise dans ses poèmes le terme *souvenance* que l'on peut associer au dynamisme de la mémoire. Le poète commente d'ailleurs un article que Laurent Mailhot a consacré à *Mémoire* en précisant le lien que la mémoire entretient avec l'amour : « En effet, je crois profondément au dynamisme de la mémoire, à sa vertu créatrice. La psychanalyse, après tout, si elle ne s'enferme pas dans le déterminisme, nous enseigne que le passé reflue sur le présent et vers l'avenir. L'archaïsme en poésie est la figure de la tendresse temporelle : avant même d'exister, nous nous aimions. » (Jacques Brault, cité dans Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 126).

Jean-Michel Maulpoix dans *La voix d'Orphée*³¹, soit en tant que travail poétique et *mémoire en acte* qui déploient le potentiel de diction au cœur du poème³². Pour Georges Didi-Uberman³³, de la même manière, la position mélancolique demeure la seule lucide face à la vie et cette utilisation du spleen témoigne d'une attitude philosophique qui ne serait pas sans liens avec la démarche poétique de Jacques Brault.

Par contiguïté, les lieux dans lesquels le sujet se projette prendront des teintes rappelant les figures qui le définissent (soit l'endeuillé, le marcheur, le pauvre, l'ironiste, le clochard) et l'historicité singulière qu'il met progressivement en place (avancer en pauvreté). Le travail esthétique de cette mémoire mélancolique et rigoureusement lucide respecte à ce titre l'historicité de cette *poétique de l'humilité volontaire*. Louise Dupré précise que, pour ce poète des ombres,

le sublime ne se situe pas dans le dépassement de son humaine condition, dans l'héroïsme, mais plutôt dans une avancée constante vers ce qu'on pourrait appeler la beauté du minuscule. Pas de recherche de l'extraordinaire, chez Jacques Brault, mais une expérience des gestes répétitifs, sans éclat, qui l'amènent à redécouvrir le monde de tous les jours³⁴.

Voilà entre autres pourquoi, malgré les nombreuses références savantes ou la richesse du vocabulaire, Brault convoque également les ressources de la simple comptine ou de la chanson populaire (ces répétitions de vers ou de segments et ces formules oralisées que l'on a déjà évoquées) qu'il fait d'ailleurs dialoguer avec des références à des formes

³¹ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.

³² Jean-Michel Maulpoix précise aussi que la perte au cœur de l'expérience mélancolique renvoie à une posture orphique, lorsque la confrontation avec la mort ouvre un espace imaginaire ainsi que les chemins du poétique. Car « la mort, comme l'infini, ne saurait être dite, décrite, ni pensée. Aussi contraint-elle la langue à d'incessants détours pour approcher de plus près son énigme. La vie seule peut l'appréhender, elle en est à la fois le revers et le relief, comme la langue est celui de l'indicible. Ainsi la mort est-elle créatrice de formes, source d'inventions innombrables, qui sont autant de masques sur son blanc visage aux traits effacés. Elle invite à la représentation, la mise en scène, l'allégorie. Elle engendre la plainte élégiaque, mais peut aussi se dire avec gaieté » (« Le chant d'Orphée », *Du lyrisme*, op. cit., p. 318).

³³ Car au cœur du processus créateur demeure ce *jeu avec la fin*, avec le tombeau, qui permet de donner formes et figures, sur le plan spatial et visuel, à *la perte* et *au reste*, comme dans l'écriture de Kafka : « Ainsi reste-t-il à méditer, à regarder, à écrire au seuil de sa propre fin. Bien sûr, la gravité – ou la mélancolie – de son propre geste ne lui échappe jamais, mais il sait aussi que tout cela est une géométrie, c'est-à-dire un *jeu* de la forme, un jeu de construction, une ironie construite sur la fin. » (Georges Didi-Uberman, « L'interminable seuil du regard », *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 197-198)

³⁴ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », op. cit., p. 8.

littéraires anciennes³⁵. Car le poème parle d'une mélancolie ordinaire, d'un destin sans éclat, comme l'*eau courante*. Ici on trouve la chanson de toile; là des échos de la ballade ou du rondeau : « Chanson de partance chanson de revenue / Chanson de toile où l'on tisse l'enfant / Ta voix dans la mienne et ma voix dans la tienne / Une seule lampée à l'*eau courante* de l'instant » (*M*, p. 47; je souligne). De ce patient tissage, on retient une attitude ironique envers une poésie qui serait purement élitiste³⁶ et un désir concret de parler à la *mesure* de sa condition : en sujet pauvre, mi-saltimbanque, mi-chemineau.

De même, la forme la plus simple de la répétition s'avère souvent utilisée : reprises sonores qui évoquent la chanson, bien entendu, mais aussi reprises de termes en soi qui rythment le parcours du sujet et construisent l'espace que *Mémoire* donne conséquemment à lire. Les multiples anaphores du « et³⁷ » induisent notamment des séries d'énumérations qui fragmentent l'univers représenté (cette terre impossible) alors que les anaphores impliquant le « où » précisent la charge de ce lieu de négativité qui se révèle aussi un espace-temps :

Ah qu'il vienne qu'il vienne le temps
où j'adhère à la peau de la pierre
qu'il vienne le temps le mien à jamais
où je repose sur la joue de la terre.
(*M*, p. 41)

À la prégnance du mortifère s'allie néanmoins le jeu léger de la rime et la référence à Rimbaud, presque détournée en comptine, au premier vers. Si l'on peut qualifier Brault, à l'instar de Louise Dupré, de *lyrique en mode mineur*, on note aussi que le ton mélancolique, sans être le seul point d'appui de son œuvre, relève d'une sorte d'« horreur tranquille » (*M*, p. 46), parfois amusée, souvent murmurée.

À cela s'ajoute l'importance de la lyrique amoureuse, déjà effective dans *Mémoire*, et que certains critiques tendent parfois à oublier. Louise Dupré commente ces poèmes amoureux en soulignant que la fréquentation de la femme réelle, l'amoureuse du

³⁵ Brault étant, de par sa formation universitaire, un spécialiste du Moyen Âge.

³⁶ Cela relève d'un désir de lisibilité près de la parole commune qui ne va pas à l'encontre de la complexité formelle, mais qui travaille plutôt à en rendre les effets plus subtils.

³⁷ « et cette *terre impossible* où je marche / et les beaux noms du futur / et la trompette et le drapeau / et le sang de la délivrance / et les vingt générations d'esclaves qui / sortent fumant de la glace / et les arbres allumés d'ennemis / et ceux qui dorment sur les autels / comme en l'espace de leur enfance / et moi dans la cohue dans la kermesse » (*M*, p. 56 ; je souligne).

quotidien dirons-nous, préserve le poète d'une mélancolie basée sur l'objet « comme signifiant ultime du manque³⁸ » tel que magnifié dans le lyrisme de la tradition européenne. Nous ajouterons à ce constat que si la relation amoureuse, chez Brault, s'avère en effet un lieu d'apaisement, l'horizon mélancolique dont relève l'œuvre entière s'élabore à l'ombre d'une compagne aussi constante que redoutable : la mort³⁹. Cet horizon motive les transports de ce sujet orphique, résolument moderne et irrémédiablement appauvri, tel que le souligne à sa façon Laurent Mailhot : « La mort est un départ au double sens du terme : une séparation et un commencement, une étoffe qui se défait et une étoffe qui se refait⁴⁰ ». Et le sujet y dessine itérativement la dynamique même de son énonciation.

Alors que l'on aurait pu attendre d'un recueil tel *Mémoire* une sorte d'épopée patriotique ou une célébration du territoire national, s'ouvre plutôt, en creux, un sombre territoire vers l'envers de la naissance même du pays, vers une absence qui borde les pas du sujet et relance son périple. Ce lieu d'impossibilité, intégré comme tel, devient un enjeu dynamique et, incidemment, un facteur de transitivité. Le problème identitaire, ainsi déplacé⁴¹, entraîne l'émergence d'un espace autre et d'une diction autrement ajustée à cette subjectivité : « Où cette fêlure à la peau de notre espoir où mais où / donc sommes-nous décousus de nous-mêmes [...] / Qui dira l'être qui campe à l'orée de notre corps qui le / dira avec les mots de tous les jours et la sonnaile des silences » (*M*, p. 91). Le voilà donc, celui qui saura dire humblement cette fêlure, celui qui se met en marche dans sa parole.

³⁸ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », *op. cit.*, p. 11.

³⁹ « Il n'a plus de compagne qu'une noire amoureuse / à jamais innommable » (*M*, p. 30).

⁴⁰ Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *op. cit.*, p. 136.

⁴¹ Ce qui permettra aussi, comme on le verra plus loin, de mieux saisir le passage de l'*identitaire* (véhiculé par le discours de la génération d'intellectuels de la Révolution tranquille) à la *subjectivité* (où se réalise enfin la littérature comme lieu symbolique autonome), pour gagner ensuite la dimension éthique du poème.

2.1 « Visitation » et circulation

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres⁴².

- Charles Baudelaire

Dès le long poème liminaire « Visitation », le sujet amorce son voyage : il ira vers les morts et visitera les territoires de la mort⁴³. Loin de s'avérer unidirectionnelle, cette visitation se révèle plutôt telle une véritable *circulation*. La mise en mouvement s'effectue à partir d'une logique du deuil; évocation d'abord d'une mort spécifique (celle de « Pierre », cet ami disparu⁴⁴) et ensuite, métaphorisation de la mort comme expérience universelle (tout homme est en marche vers sa propre mort, inéluctable). La motion s'organise alors en fonction de cet horizon d'absence, paradoxalement omniprésent⁴⁵. Notre sujet agonisant, comme chez Villon évoqué dans le texte⁴⁶, erre donc parmi les fantômes et les morts.

⁴² Charles Baudelaire, « Le Guignon », *Les fleurs du mal*, prés. par Jean-Paul Sartre, Paris, Le livre de poche, 1967 [texte de 1861], p. 27.

⁴³ Énoncer que, dans cette œuvre, la mort en tant que lieu poétique est un phénomène récurrent semble un euphémisme. Michel Lemaire, analysant *Au bras des ombres*, autre recueil marquant que Brault publiera en 1997, parle d'une mort familière, quotidienne : « La mort, en effet, y a été apprivoisée ; une voix calme et discrète suggère au lecteur de l'accueillir comme une amie retrouvée. La mort nous entoure, la mort nous enveloppe, elle est dans nos veines et dans notre souffle court, elle est dans l'absence des amis disparus, elle est dans l'échec de nos jours. » (Michel Lemaire, « Le fleuve et la mort », *Voix et images*, vol. 23, n° 3 [69], 1998, p. 607).

⁴⁴ Le paratexte de la dédicace induit le caractère de l'éloge funèbre : « À la mémoire de Pierre-Guy Blanchet ». L'adresse au « tu » est par ailleurs consacrée à ce « Pierre » (p. 30), « mon ami » (p. 29), alors que l'adresse au « vous » concernera la collectivité, ces « amis » de la patrie des exilés.

⁴⁵ Notons que selon Michel Collot, l'expérience poétique moderne du paysage tend vers un fond insondable : « ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 27-28). En intégrant cet horizon de négativité dans l'organisation du champ perceptif, le sujet lyrique moderne se révélerait non seulement inquiet, mais également sur le mode de la négativité comme principe d'identité : « non plus comme une pleine positivité opposé au néant, mais comme intégrant sa propre négation » (*ibid.*, p. 33).

⁴⁶ Cette première occurrence inscrit la référence intertextuelle dans une tradition littéraire française. Or Brault multiplie les références culturelles diverses au fil de l'œuvre. Dès ses débuts, il ne se borne pas à la littérature dite « nationale » (ou au contexte uniquement québécois), usant d'une vaste liberté quant aux références intertextuelles, ce qui brouille d'emblée l'association de cette période d'écriture à la stricte poésie de la fondation. On pourrait ajouter que Brault privilégie, universellement, les références agoniques ou ironiques plutôt que celles qui sont rhétoriques ou politiques. Seulement dans *Mémoire*, Laurent Mailhot relève une multitude de références intertextuelles : Rilke, Giraudoux, Rimbaud, Aragon, Grandbois, Villon, La Fontaine, Pascal,

« Mémoire » s'ouvre sur une adresse à la collectivité doublée d'une étonnante inversion de la logique habituelle du souvenir (généralement, ceux qui restent se souviennent de ceux qui sont partis). On invite plutôt les morts (ces disparus) au ressouvenir de ceux qui seraient condamnés pour l'instant au royaume des vivants :

Mes amis moissonneurs mes amis au profil de matin
 maigre mes amis souvenez-vous
 Quand vous serez revenus à la patrie du sommeil et
 dociles enfants de votre mort
 [...]

 Souvenez-vous mes amis souvenez-vous de ceux
 qui demeurent et de leur exil
 Et s'il se peut souvenez-vous de celui qui a mal de vivre
 à vous tant aimer
 (M, p. 27)

Ceux qui demeurent au cœur de ce mal de vivre forment ici paradoxalement la cohorte des « exilés », démontrant que si la mort s'avère un exil physique, le territoire du poème explorera pour sa part l'exil intérieur d'un *vivre* singulier. Bien que l'adresse initiale marque une certaine ascendance avec la poésie de la fondation (« Mes amis moissonneurs »), les préoccupations inhérentes à cette poétique prennent le pas sur l'appel au pays (car la « patrie » ultime serait, selon Brault, la mort), alors que certaines inflexions élégiaques⁴⁷ se laissent entendre, répétitions et thèmes mélancoliques à l'appui. La locution « souvenez-vous » revient cinq fois dans le poème, tel un martèlement, un appel entêté, alors que la perte, l'exil et la mélancolie, autant de thèmes orphiques, sont

Nerval, Saint-Denys Garneau, entre autres, sans compter les chansons populaires, berceuses, comptines, proverbes, etc. Selon l'essayiste, ces références construisent également la mémoire singulière du texte puisqu'elles sont intégrées et transformées dans cet imaginaire. Ces éléments sont donc « évoqués, repris, insérés dans un autre contexte, non pas comme des pièces innocemment et naïvement rapportées, mais sous une forme nette et avouée, interrogative, négative, ironique ou amicale. La mémoire n'est pas une réminiscence ; elle crée et choisit ses parentés, ses souvenirs ; elle convoque qui elle veut ; elle n'inventorie, n'emprunte, n'accepte ou ne récuse qu'un héritage qu'elle possède déjà. » (Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *op. cit.*, p. 139)

⁴⁷ L'élégie, dès l'Antiquité, repose sur le chant funèbre (la plainte, la déploration). Deux figures fondent ensuite le renouvellement de la forme élégiaque, selon Jean-Michel Maulpoix : Baudelaire et Rilke, dont les démarches semblent tout à fait pertinentes pour éclairer l'écriture du deuil chez Brault. D'abord Baudelaire : « Sous la plume de Baudelaire s'observe en effet un travail de creusement du deuil au sein d'une poétique du "faux accord" et de la "cloche fêlée". La fêlure et la discordance constituent désormais la tonalité majeure du sentiment élégiaque. » (« De l'ode et de l'élégie », *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 206-207). Puis chez Rilke : « Les thèmes élégiaques traditionnels y sont transcendés par la méditation ontologique sur la précarité de l'homme qui en vient à reconnaître la finitude comme son bien le plus propre et qui fonde sur elle son aptitude à l'émerveillement. Cette méditation sur la précarité s'y accomplit en apologie de la pauvreté. » (*Ibid.*, p. 212)

décelables à divers égards. Brault écrira d'ailleurs, dans sa chronique « L'être et le béant », ces lignes éclairantes :

À l'exemple d'Orphée se retournant, j'entrevois ce dont procède le désir qui veut affronter sans délai l'objet de son mal. C'est sans doute une faute, peut-être même une complaisance. Mais en bilieux qui se respecte, je me persuade que ce qui rassemble les humains, c'est moins la coïncidence des intérêts positifs que la communauté dans le manque. Voilà au moins une bonne chose que m'enseigne le commerce de la mélancolie⁴⁸.

L'expression de cet amour douloureux (de celui qui a *mal de vivre* à vous tant aimer) amorce, à la strophe suivante, une section du poème placée en retrait, sorte d'aparté enchâssé dans la structure du texte (*M*, p. 27-28). Huit strophes de deux vers chacune composent ce portrait en abyme du sujet. L'amour devient le fil d'Ariane permettant d'articuler ces deux sections (et ces deux lieux), d'une posture collective (« souvenez-vous ») à une posture subjective (« je me retrouve ») :

Et s'il se peut souvenez-vous de celui qui a mal de vivre
à vous tant aimer

d'amour et d'eau fraîche je me retrouve
au lieu commun au premier rendez-vous

après avoir traîné la semelle
dans des rues qui n'en finissaient plus

Comme Villon auprès de sa fontaine j'ai soif
parmi les eaux de l'hiver finissant

[...]

et buissonnant mes désirs battant le pays
je vais à tout venant

dans la mêlée de la misère avec une marque
au front de ma naissance peu fière

(*M*, p. 27-28)

Ce « lieu commun » réunissant l'expérience subjective et l'expérience collective sera, dans la suite du poème (où l'on retrouvera aussi des segments en prose), visité par le sujet en marche; ce sujet qui va vers les morts, à la rencontre de leur agonie, imprégné par la

⁴⁸ « L'être et le béant », *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, p. 57.

souffrance et la misère du veilleur⁴⁹. Endossant cette posture d'endeuillé et de témoin, le sujet recueille ici, à sa manière bâtarde (puisque miséreux et de « naissance peu fière »), les traces de ces disparus : « Chaque jour je guette les bruits de votre agonie et je / me donne le vieil âge de ma peur » (*M*, p. 28)⁵⁰. Comme le précise Louise Dupré, la mémoire en acte deviendra un des principaux moteurs de cette œuvre « où les différentes strates du passé se chevauchent, s'entremêlent, s'éclairent les unes par rapport aux autres, mémoire personnelle et mémoire historique étant nouées⁵¹. » Or cette mémoire mélancolique relève d'une attitude lyrique définitivement moderne, qui implique des *retournements*, tel que le remarque Jean-Michel Maulpoix. À la manière du sujet baudelairien, le

mélancolique [...] ce peut-être un sujet tordu, au présent vrillé comme une flamme entre ces deux âges inaccessible que sont le passé et l'avenir. Chargé de plus de souvenir que s'il avait « mille ans », le sujet spleenétique et hyper mnésique des *Fleurs du mal* porte à la fois ses souvenirs comme une insupportable charge et comme une force paradoxale d'allègement⁵².

Cet allègement ira, chez Brault, jusqu'à la clochardisation de soi et d'un langage poétique continuellement inquiété par la trivialité de petites morts familières qui bruissent parmi la prose quotidienne.

La « parole humaine », et de surcroît le sentiment de rencontrer un semblant d'humanité, surgissent par l'intermédiaire d'une déflation dans la langue, mais surtout par le truchement d'une expérience intime, celle de la *souvenance* de cet ami perdu, que le sujet poétique rappelle à lui dans cet autre extrait :

⁴⁹ Et celle de la soif, trait d'un lyrisme critique selon Jean-Michel Maulpoix : « L'écriture est travail d'approche et d'approximation d'un objet toujours dérobé, un réglage et un examen. [...] Si le poème est la phrase du désir, c'est dire qu'il donne à lire son mouvement dans la langue, les péripéties et les accidents de son en-allée. Excédant par là même tous les amours de la vie, ne se satisfaisant d'aucun et ne désaltérant sa soif qu'à une pluralité de bouches et de voix. Poésie, eau courante, disait Char, oui mais une eau qui a soif. » (*Le poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2002, p. 220-221).

⁵⁰ Ce qui rappelle notamment cette posture du narrateur-témoin, chez Louis-Ferdinand Céline, qui travaille à « recueillir doucement l'esprit gentil des morts » (Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, p. 14). Le témoignage nécessite une posture en retrait, qui implique parfois celle du prophète. Le sujet-témoin, chez Brault, ne revendique aucune voyance liée à la Vérité ni aux pouvoirs de la Parole, comme ce peut être le cas dans la tradition littéraire européenne. Ce sujet lyrique serait davantage près du fou du roi et de l'artisan. D'ailleurs, dans le poème « Vérité » de Brault, cette dernière s'avère être une *chose clocharde* « fouillant les poubelles » (*PM*, p. 124).

⁵¹ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », *op. cit.*, p. 17-18.

⁵² Jean-Michel Maulpoix, « Un lyrisme critique », *Adieux au poème*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2005, p. 189.

À voix basse baisse la voix je t'en prie approche et
 que ton souffle me touche à l'oreille cela fait un bruit
 que j'avais oublié la parole humaine
 (M, p. 28)

En véritable sujet lyrique, il consent à l'épuisement de soi, il se soumet à une gradation descendante, de « voix basse » à « sans voix », et accède enfin à ce lieu de rencontre qualifié d'« outre-mort » et d'« outre-monde » :

Du plus profond de ma misère d'*outre-mort* et sans voix
 du dernier creux de mon corps et sans visage
 Je pousse ma louange vers vous mes amis ma silencieuse
 espérance
 La poésie ce matin n'est que peu de choses et sans
 importance mais elles parlent
 Et leurs voix d'*outre-monde* tristes et joyeuses remontent
 la rue entrent dans la maison
 Et ma violence n'est plus seule dans la douce bêtise
 du réveil
 (M, p. 29; je souligne)

Le sujet circule de fait au cœur des contradictions, là où ce « réveil » plurivoque devient à la fois un accès aux plages ensommeillées des trépassés. Les marque du tutoiement et du vouvoiement nous indique encore une fois que c'est par l'interpellation de Pierre – cet ami perdu, puis retrouvé dans l'univers poétique⁵³ –, que le sujet parvient aux lieux *outre* de la mort : « Vois mon ami vois la nuit se relève je rejoins ton sommeil contre ta paix j'étends ma détresse et dans la ville musicienne de notre amitié je veille » (M, p. 29). Le poème déploie l'espace d'une trajectoire qui traverse et recueille (« je veille »), ouvrant en cela des passages inusités qui brouillent toutes frontières: « Mes amis souvenez-vous mes amis *au plus haut de votre fête funèbre* souvenez-vous // De celui qui vous arrive mal arraché de sa vie et pâle du grand passage » (M, p. 29; je souligne). Épuisé par ce passage (« je rejoins », « j'étends »), le voyageur réitère son injonction à un destinataire désormais dédoublé :

1) qu'on se souviennne de lui chez les vivants (puisqu'il est momentanément *tré-passé*);

2) ou encore qu'on le *re*-connaisse, parmi les morts, comme un des leurs⁵⁴.

⁵³ Puisqu'il y est appelé : « approche et que ton souffle me touche à l'oreille » (M, p. 29).

⁵⁴ La situation même de ces *amis* demeure ambiguë puisque la locution « au plus haut de votre fête funèbre » évoque non seulement ceux qui célébreraient un défunt, mais également ceux qui évolueraient eux-mêmes au sein de la mort, décrite ici avec la subtilité de l'ironiste telle une oxymorique fête funèbre.

Plus précisément, la circulation au sein des contradictions permettrait une permutabilité des postures énonciatives, ce que soulève également l'ambiguïté sémantique du dernier extrait cité. Les postures en effet circulent, et cela s'accroît dans la suite du texte. Le sujet lyrique emprunte en conséquence divers pronoms et figures, devenant mouvant et multiple. Transformé par cette expérience de l'altérité, il partage à cet égard l'expérience de Pierre (ce « revenant ») pour ensuite engager une énonciation au « il » l'espace d'une strophe (*M*, p. 29) afin de souligner ce mouvement d'intégration. De manière effective, le sujet intègre à son énonciation toutes ces voix rencontrées.

Dans la dernière partie du poème, un système complexe de redondances phonétiques – la paronomase (basse / baisse, délivré / délié), l'allitération (*v, s*), l'assonance (*oi, i, é*) – accompagne ces permutations pronominales et circulations signifiantes (*M*, p. 29-30; je souligne) :

EXTRAITS

RÉFÉRENTS PRONOMINAUX

« à voix basse baisse la voix » →	(tu = Pierre)
« sans voix sans visage » →	(je = le sujet voyageur)
« Vois mon ami vois » →	(tu = Pierre)
« Le voici venant à vous seul et nu » →	(il = le sujet et Pierre, vous = les vivants et/ou les morts)
« le voici sans nom et sans passé le voici » →	(il = le sujet et Pierre)
« Le voici délivré de ses haines délié » →	(il = le sujet et Pierre)
« le voici et nous tous les vivants au cortège des semaines » ↓	(le sujet et Pierre qui rencontrent le nous = les vivants et/ou les morts)
« Le voici tel qu'en nous-mêmes ses amis » →	(nous inclusif)

Celui qui se présente devant *vous* peut à la fois être Pierre, et à la fois le sujet qui arrive au terme de ce long voyage. Celui qui visite, indistinctement, est aussi celui qui est visité. Si les répétitions appuient ce phénomène⁵⁵, la fin du texte le renforce davantage et explicite comment le poème passe d'une oraison funèbre spécifique à une réflexion plus générale sur la condition humaine :

⁵⁵ « Le voici venant à vous seul et nu et sans cri à cette naissance soudaine le voici la tête percé le cou brisé comme un jouet à forme humaine le voici sans nom et sans passé le voici », « le voici et nous tous les vivants au cortège des semaines », « Le voici tel qu'en nous-mêmes » (p. 29-30).

Maintenant Pierre et tant que je vivrai tu iras d'un pas
lourd et penché dans quelque rue de Montréal⁵⁶ [...]

Ce n'est pas la belle la grande vie c'est une existence
de papier et de mémoire un peu d'amour un peu de haine
la blessure fidèle d'être chaque jour sur les trottoirs un
homme parmi les hommes
(*M*, p. 30)

La mort de Pierre, figurée et mise en circulation dans cet univers poétique, se voit retournée en matière vitale et transitive (« tant que je vivrai tu iras »). Cette rencontre avec la mort et les morts devient une incontestable force de langage : « C'est ta vie qui passe la main à ma vie je te mets dans mes mots dans mes gestes pêle-mêle avec moi dans nos silences qui vibrent encore à Paris » (*M*, p. 30). La fin du poème évoque la vitalité de cette énonciation lyrique qui utilise les territoires de la mort tel un *lieu* poétique de circulation, faisant du manque un véritable espace de tissage :

Quand à mon tour je dormirai entre terre et terre
quand je serai bien couché à jamais quelqu'un se lèvera
crois-moi en qui nous continuerons à mettre maille sur
maille les chairs d'une vie nouvelle
(*M*, p. 31)

Le maillage d'expériences ici acquiert une valeur considérable. Cette constante relation à la valeur intersubjective de l'expérience poétique, chez Brault, nous rappelle que sans jamais édifier la poésie telle une puissance salvatrice, le parcours du sujet (même lorsqu'il descend près de l'appauvrissement, de la mort, de la solitude, de la négativité) tend vers une éthique⁵⁷, une recherche d'humanité : « Une ombre parmi les ombres tracera notre passage où passe les hommes de demain » (*M*, p. 31). Sans conteste, tout est histoire de lieux de passage dans cette écriture.

⁵⁶ Notons au passage le télescopage des lieux (géographiques et temporels) permis par ce processus mémoriel : « Sous les noms de lieux-dits villes et rivières d'un pays aimé tremblent ses gestes mémorables / Entre Loire et Louis d'Orléans à Beaugency / d'Argencourt à Vendôme et Paris » (p. 30).

⁵⁷ Dans son étude d'un poème de *Mémoire*, Gilles Marcotte précise : « Le vœu de fraternité, de communauté, qui est un vœu d'époque mais sourd également du projet le plus personnel de Jacques Brault, ne peut s'accomplir que dans le dénuement signifié par novembre. Il faut être pauvre pour être ensemble. C'est dans l'expérience de la « tombée », de la pourriture que se recrée la communauté des hommes » (Gilles Marcotte, « Jacques Brault : poésie de novembre », *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 261). Je reviendrai sur ce point, notamment dans l'étude de *L'en dessous l'admirable*.

2.2 Souvenances « Quotidiennes »

à l'orée du néant, cette fosse
gravée vers laquelle
tu ne peux t'empêcher
de baisser tes pupilles⁵⁸

-Denise Desautels

Le motif de la rue, jouant circulation et trivialité en un même lieu, apparaît dès « Visitation⁵⁹ », mais se renforce considérablement dans la section « Quotidiennes », où on verra notamment émerger la figure, capitale au sein de cette poétique, du clochard, ce vagabond des rues, cet éclopé des grands chemins. La série des « Quotidiennes » comprend des poèmes longs, tous titrés, en vers libres et pourvus de blancs typographiques en début de certains vers. Les répétitions mélodiques y abondent, alors que les thèmes de la trivialité, de la misère (individuelle, familiale ou collective) et de la perte se combinent à un éloge constant de la simplicité. Se profile à nouveau un des traits majeurs du lyrisme chez Jacques Brault. Le poète use d'un fond et de procédés mélancoliques, et pourtant il ne perd jamais de vue sa conception d'une parole simple, près de la pauvreté; déflation même de la voix qui n'atteint jamais la plainte déclamatoire pour favoriser plutôt l'ironie douce, le clin d'œil amusé, le dépouillement des effets et l'humilité de l'artisan.

Le marcheur évoque, au fil des rues, la misère des ouvriers en esquisant la figure du père dans « L'homme usiné » (*M*, p. 37), mais conserve aussi ses préoccupations mélancoliques dans « À une désespérance », « Anonyme » et « Tout est novembre » (*M*, p. 39, p. 42, p. 45). En contrepoints à ces ténèbres familiales se dressent divers poèmes amoureux (« Royaume », *M*, p. 47; « Connaissance », p. 50; « Pour fêter l'aujourd'hui » p. 51) où la femme se voit célébrée⁶⁰. Car le seul « Royaume » habitable s'avère celui des

⁵⁸ Denise Desautels, *Pendant la mort*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « mains libres », 2002, p. 38.

⁵⁹ « Moi je me souviens de vous déjà du fond de la rue où / ne me suit que l'écho de mes pas » (*M*, p. 28).

⁶⁰ Le corps de la femme aimée se mêle parfois à l'allégorie du pays, seule forme de patrie habitable. En cela on retrouve une parenté probante avec la poésie de la fondation où le *topos* du pays emprunte souvent les traits de l'amante, et où la géographie (faune et flore), par effets de synecdoque, parle un territoire désiré et aimé. Pensons à Roland Giguère et son *adorable femme des neiges*, à l'« amoureuse / thé des bois / par touffes répondant au soleil » de Paul-Marie Lapointe (*Le réel absolu*, Montréal, L'Hexagone, 1971, p. 187) ou encore aux célèbres poèmes

amoureux enlacés, ce qui, par moments, préserve le sujet du chaos ambiant. Deux lieux se partagent alors la scène :

- ❖ Celui de l'union amoureuse :
 « ta main dans ma main un noyau d'espérance / dans le fruit mélancolique »
 (*M*, p. 51)
 « Voici le lieu de nos accordailles / la roche aveugle et le pays d'alentour esseulé /
 de vastitude » (*M*, p. 47)
- ❖ Celui du monde misérable et du pays impossible au-dehors :
 « Dehors c'est la mitraille du quotidien / gestes rituels des assassins égarés »
 (*M*, p. 39)

On dépeint, à force de détails, un pays tout en négativité : territoire sociohistorique certes, mais auquel se surexpose vigoureusement le territoire intime d'une ontologie défaillante. Ces espaces débouchent sur le territoire d'une humanité en déroute. Car le motif du pays, dans cette poétique, cède systématiquement la place à des paysages lyriques négatifs (ennui, honte, canniveaux) : « pays de fièvres et d'ennui » (*M*, p. 47), « le lieu de notre ennui / ce pays d'où l'on ne part jamais nous empâte / dans la honte du pain quotidien » (*M*, p. 52) alors que « [t]ant de formes humaines à peine coulent encore / dans les caniveaux » (*M*, p. 42). Le motif récurrent de la « terre » soulève une ambiguïté sémantique cohérente avec cette poétique discordante, c'est-à-dire une terre où l'on avance malgré tout *et/ou* une terre qui contient les gisants et leurs bruissements. Car il s'agit impérativement de cartographier « les géographies de notre exil » (*M*, p. 53) en cette « [t]erre où s'emmêlent nos racines où nos haines fraternisent » (*M*, p. 54), cette « [s]eule planète amoureuse de l'homme » (*M*, p. 55). Ce territoire à arpenter comprend inexorablement son coefficient de négativité, c'est-à-dire que les frontières entre le dessus et le dessous s'annulent⁶¹ ; l'espace en quelque sorte se dilate jusqu'à contenir les disparus que le sujet rencontre et raconte : « Terre aux milles sourires des morts réconciliés » (*M*, p. 54), « Tant de morts sans collier ni barrière » (*M*, p. 42). Le poème « À ceux-là » rend d'ailleurs hommage à ces morts oubliés (ici soldats ou victimes de guerres, ces « Frères désertés de l'humaine transhumance », *M*, p. 45) :

« Nos morts là-bas dorment casqués de certitude »
 (répété cinq fois, p. 44-45)

amoureux et agoniques de Gaston Miron. Contrairement à ce que certaines lectures schématiques laisseraient entendre, l'écriture du « pays », dépasse généralement les préoccupations politiques pour explorer des dimensions amoureuses, sensibles, ontologiques, voire métaphysiques.

⁶¹ Je reviendrai sur ce point dans l'analyse de *L'en dessous l'admirable*.

« Nous aussi nous dormons casqués de certitude »
(p. 45)

Ces morts nourrissent le chaos et participent à la poursuite de la mystérieuse marche des fossiles (voire de l'Histoire) ranimée par la souvenance : « ils retournent à la glaise du chaos / au vacarme premier des fossiles en marche⁶² » (*M*, p. 44). Ce qui se confirmera, entre autres exemples semblables, plus loin dans « Suite fraternelle » : « Ô glaise des hommes et de la terre comme une seule / pâte qui lève et craquelle » (*M*, p. 69).

Le dernier poème des « Quotidiennes » dessine les contours du lieu d'où se déploie le sujet d'énonciation. Outrepassant tout déterminisme géographique, son titre nous indique que le sujet parle, évolue, « De nulle part », en « cette terre impossible où *je* marche » (*M*, p. 56; je souligne). Preuve que les premiers écrits de Brault trouvent leur point d'ancrage bien moins dans les affres de la question nationale que dans une profonde exploration de la négativité comme facteur de mobilité (ontologique, énonciative, poétique) et d'ouverture intersubjective. L'écriture déplace ainsi le problème identitaire symptomatiquement québécois en inaugurant une plus vaste *géographie de nos exils*, ce qui se confirmera aussi dans ses écrits ultérieurs. Ne pouvant restaurer l'histoire d'une nation improbable, la poésie de Brault, foncièrement moderne en cela, reconstruit plutôt l'historicité d'une subjectivité contemporaine. Mentionnons, dans une perspective similaire, que Dominique Combe a bien démontré que s'il y a une quête dramatique d'identité chez Aimé Césaire, le poème ne crée pas de *l'identitaire*, mais bien de la *subjectivité*, des effets de sujet. Le travail poétique entraîne la constitution d'une subjectivité lyrique autonome exprimant de fait la « double nature singulière et universelle du JE lyrique⁶³ », un statut en soi paradoxal⁶⁴.

⁶² Cet espace de négativité, encore une fois, donne sur des espaces autres, car, lit-on un peu plus loin, « ils s'allègent d'eux-mêmes s'abîment / dans l'espace où bruissent encore d'autres espaces » (p. 45).

⁶³ Dominique Combe, « Aimé Césaire et "la quête dramatique de l'identité" », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 8, 1996, p. 186.

⁶⁴ « Le processus qui donne naissance à ce sujet lyrique, qui le fait émerger, est en même temps celui d'une "dépersonnalisation" [...] : le sujet se constitue en se déniait, dans la mesure où le JE se vide de sa référence singulière (ou la dépasse dialectiquement), autobiographique pour tendre vers l'universel » (*ibid.*, p. 188).

Le poème « De nulle part » reprend et synthétise les principaux aspects de toute la section (patrie impossible, mélancolie, mort, sentiment amoureux, déplacements perpétuels). On ne s'étonne guère alors de constater que l'adresse au « tu » amoureux y devienne un facteur de relance de la parole, à même la négativité constitutive de ce sujet désirant⁶⁵ : « Je t'écris et je te parle comme de nulle part / Parce qu'il le faut et que c'est ainsi sans rime ni raison » (*M*, p. 56). On relève par ailleurs, dans certains passages, ce que Martine Broda définit telle l'impulsion de la lyrique amoureuse : « Ce n'est pas la question du moi que pose le lyrisme, précise-t-elle, mais celle du désir⁶⁶. » Ce désir se conjugue à la perte inéluctable de l'autre, perte qui relance l'appel :

Donc je t'écris je te parle du milieu de cette terre
mauvaise et je t'appelle

Reviens je t'attends et je te guette à l'orée de la démence
Au premier bruit à la première lueur
Je crierai je le sais poussant un corps d'engoulement
vers toi dans mon cri
(*M*, p. 58)

Mais la poésie ne s'avère jamais, pour Brault, vecteur de réalisation politique ou porteuse d'une magique transcendance. Plutôt, elle relate les petites failles du quotidien et la multitude des blessures humaines. Ces « pauvres mots entre nous tombés » (*M*, p. 56) tels des rebus, des détritiques, « [l]es mots de la petite mort dans l'hébétude les mots où l'on couche où l'on dort » (*M*, p. 58) forment une parole qui peine, qui murmure. La poésie en ce sens ne peut accomplir l'identité ni fonder une nation, et Brault l'exprime autrement en répétant : « Voilà tout est dit et rien ne commence » (*M*, p. 57 et p. 58). Rappelons que les poètes du pays exposaient pour leur part une sorte de confiance envers le langage, que Gilles Marcotte décrit ainsi :

[A]u Canada français survit une confiance naïve dans les pouvoirs de la parole. Ni magique, ni initiatique; fondée, plus simplement, sur le sentiment que les mots arrachés au silence sont ici nécessaires comme le pain, pour vivre tout de suite. Mais la déchirure, le doute, y apparaissent sous des formes diverses, amenés par la maturité même de cette poésie, par la connaissance qu'elle a faite de sa fonction et de sa fragilité⁶⁷.

⁶⁵ Ce sujet pauvre et désirant : « je t'aime seul et déserté de moi-même » (p. 38), « minceur de moi-même qu'on ignore » (p. 39).

⁶⁶ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1997, p. 9.

⁶⁷ Gilles Marcotte, « D'une fragile richesse », *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, éditions HMH, 1969, p. 222.

Or les poètes de l'Hexagone déplorent cette tension entre la non-existence et le désir d'existence, entre le langage et le silence, vivent ce doute (ontologique et poétique) comme une forme de malheur, et précisément chez Miron, comme un symptôme de l'aliénation⁶⁸. Brault fonde, de son côté, sa pratique sur le doute même comme espace de créativité, multipliant les exercices d'épuisement et de mise à distance du soi afin de mieux expérimenter ce déport dans la langue, cette ouverture d'espace qui se creuse alors dans le poème : « Ici rien ne changera que les lèvres sous les mots / et les trottoirs sous la poussière des pas / Des pas des mots des lèvres encore des mots / sens dessus dessous comme des corps / où il n'y a plus personne » (*M*, p. 58).

À tous points de vue, on utilise la négativité pour relancer la marche de cette parole *boiteuse*, clocharde. Reprenant le poème « Rue Saint-Denis », on constate que le motif de la rue⁶⁹, qui mènera ultérieurement à celui du chemin, introduit une autre figure fondamentale à cette poétique : le clochard⁷⁰. Le clochard, n'est-ce pas celui qui toujours cloche dans le joli portrait d'une société, en marge des normes admises, en état d'errance perpétuelle? Le motif de la rue révèle du coup son importance :

Espace de transit, espace frontalier, la rue chez Brault n'est pas le cadre de manifestations ou de rassemblements ; elle ne débouche pas sur la place

⁶⁸ À titre complémentaire, remarquons que Karim Larose a judicieusement comparé les discours sur la langue et l'histoire dans les essais de Miron et de Brault. Il conclut que, pour Miron, ce discours s'appuie sur un désir de révolution (voir de résolution) et de réappropriation du « natal ». Pour Brault, la langue et l'histoire se définissent sur le mode du transitoire, tel un espace de seuils et de stations où cheminer, alors que l'on insiste sur l'importance de l'épreuve même que constitue la traversée (Karim Larose, « Gaston Miron et Jacques Brault : langue natale et horizon de parole », chap. dans *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « espace littéraire », 2004, p. 313-389). En sous-main, Brault conçoit la question du *lieu* de la même manière : « Sauver le principe du "lieu" ne nous jette d'ailleurs pas forcément dans le rapport de *propriation* dont Brault a toujours dénoncé les excès. Rien n'interdit selon le poète de penser, par exemple, la langue comme "locataire" et non "propriétaire" du lieu [...]. Toute la réflexion sur la langue de Brault est à l'image de ces nuances, cherchant toujours à éviter les oppositions binaires pour inventer un espace de transit où l'on se joue de toute frontière. » (*Ibid.*, p. 384)

⁶⁹ Karim Larose rappelle l'importance de ce motif au sein de l'œuvre, motif auquel plusieurs critiques auraient parfois – et malencontreusement selon l'essayiste – préféré celui du chemin : « le coin de la rue est peut-être, dans la géométrie de Brault, l'endroit le plus chargé de sens à l'intérieur d'une œuvre qui laisse une large place à l'espace urbain, sous de multiples formes (asphalte, rues, ruelles, pavés, trottoirs), envisagés souvent depuis la marge : le bout, le bord, et surtout le coin. » Karim Larose, « "Consensus à la rue" : La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », dans François Hébert et Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Précarités de Brault, op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ Il s'agit d'abord de définir le contexte d'émergence de cette figure, mais je reviendrai en détail sur celle-ci dans l'analyse d'*Il n'y a plus de chemin*, qui en constitue le lieu d'aboutissement.

publique, comme chez Miron⁷¹ [...]. Elle s'affirme chez Brault comme un espace mettant en évidence la solitude du sujet et permettant, tout à la fois, les rencontres au fil d'une déambulation aux conséquences imprévisibles⁷².

Ainsi la rue devient-elle le lieu par excellence d'un sujet solitaire et transitif, arpentant l'étrangeté du monde en soi *et* hors soi. La répétition du vers « Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose » cadence le parcours signifiant du poème et permet les permutations temporelles. Si le clin d'œil intertextuel à la « Cloche fêlée » de Baudelaire apparaît indéniable, on y retrouve également une sorte de commentaire, certes discret, sur le principe même des « Correspondances » baudelairiennes puisque le processus mémoriel et le déploiement de l'imaginaire passent également par l'expérience sensible (le son des cloches déchire la trame temporelle linéaire, puis la lumière au bout de la rue attire le sujet vers d'autres lieux) :

« Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
où je traîne la nouvelle année la trentième de mon âge »

« Les cloches sonnent rue Saint-Denis la morose
et je suis seul et nu »

« La lumière froide au bout de la rue lève le bras et me
fait signe »
(*M*, p. 48)

Cette « lumière » au bout de la rue qui fait signe et qui met en route le déploiement de la conscience subjective, on la croisera ailleurs sous diverses formes⁷³. Ici, elle met en acte le sujet et oriente la diction vers un monde *autre* où les différentes temporalités se côtoient : « Je pense à cette rue de mon enfance », « J'entends la rumeur d'un *autre* monde dans la rue où s'achèvent mes pas / C'était hier c'est maintenant » (*M*, p. 48; je souligne). Puis, on reprend le motif sonore en précisant la fêlure qui le constitue : « Les cloches sonnent rues Saint-Denis la morose / Leurs voix fêlées redisent mes heures sordides » (*M*, p. 48). Toute musique, dans cette écriture, s'avère d'emblée fêlée,

⁷¹ Si la démarche de Miron est demeurée explicitement politique, la démarche de Brault annonce pour sa part l'intimisme des années 1980 par cet intérêt même pour les espaces réduits et l'errance solitaire, tout en relayant ultimement, et à sa manière toute personnelle, des préoccupations philosophiques et éthiques certaines. On reviendra sur cela plus loin ainsi que dans le chapitre sur Hélène Dorion.

⁷² Karim Larose, « "Consens à la rue" : La parole dans l'œuvre poétique de Jacques Brault », *op. cit.*, p. 38.

⁷³ « Aujourd'hui que la rue est sonore et traversée / de cris debout et pointus à l'heure du midi » (*M*, p. 75).

défaillante, dévaluée telle « [l]a rue qui fait un bruit de vieux sous noirs » (*M*, p. 48). Le retentissement des cloches donne accès au passé sordide, résonnant dans les fêlures inhérentes à ce sujet indubitablement troué, ce *sujet-clochard* toujours en chemin, ce solitaire cabotin (qui n'a que sa propre « main » à étreindre), désaccordé et parfois ridicule⁷⁴ :

Clochard de mes amours histrion de mes jours
 Je m'en vais oui je m'en vais pour de bon
 Je m'en vais avec dans ma main la chaleur
 de mon autre main
 (*M*, p. 49)

Il consent donc à s'engouffrer à même ces fêlures mémorielles, à l'exploration de la négativité, ce point aveugle⁷⁵ vers lequel il tend :

Les cloches sonnent rues Saint-Denis la morose
 Et leur fêlure ouvre en moi une ancienne et neuve
 douceur
 Cette chose au bout de la rue n'est pas si terrible
 Cette chose venue là pour m'appeler de son regard aveugle
 (*M*, p. 49)

Il est donc attiré par cette chose, ce « bout » qui est un passage, cet envers du regard qui permet d'accéder au regard autre, celui-là même que développerait l'écriture poétique telle que conçue par Brault comme « une ancienne et neuve / douceur ».

⁷⁴ Cette condition de déambulateur des rues implique un rapport singulier à l'Amérique en tant que « sentiment du lieu », tel que le conçoit Pierre Nepveu lorsqu'il relit le mauvais pauvre garnélien, ce qui semble aussi une caractéristique récurrente du sujet lyrique dans la poésie québécoise: « Il a clamé bien haut qu'il avait la vocation de l'âme et de l'intériorité, mais dès qu'il fait trois pas sur les trottoirs de la ville (une ville anonyme, hostile, elle-même étrangère comme a pu l'être pour les intellectuels québécois la Montréal anglicisée et américanisée des années trente à soixante), ce mauvais pauvre n'est plus qu'un misérable pitre, une grimace sur fond de néant » (Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 16). Même si une filiation persiste, une transformation notable s'est opérée entre le mauvais pauvre des années 1930 et le clochard nanti des années 1960. Brault, entre autres par son humour cabotin, transforme ce sentiment tragique du lieu en espace de jeu et d'ironie où se relance l'écriture.

⁷⁵ Cette face cachée, précise Michel Collot, « semble attirer particulièrement les poètes contemporains. Ils interrogent inlassablement "l'envers des choses", soustrait aux sens et à la signification » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 16). De cette manière, ils « déplacent les données de l'expérience perceptive » (*ibid.*, p. 17).

2.3 « Suite fraternelle » : territoires du deuil et territoires d'humanité

Sens dessus dessous ta mort
a retourné la terre entière
sens dessus dessous⁷⁶.

- Paul Chanel Malenfant

Ces fêlures propres au deuil, chez Brault, orientent les échos de la diction, notamment au sein de « Suite fraternelle » et de « Mémoire » où se met en acte de manière significative ce que nous nommerons le *sujet-mémoire*. On raconte, dans « Suite fraternelle », la disparition du frère cadet tombé au combat, Gilles : « Je n'oublie pas Gilles et j'ai encore dans mes mots / la cassure par où tu coulas un jour de fleurs et / de ferrailles » (*M*, p. 65). Voyons de plus près comment le deuil intime viendra, une fois encore, déplacer le *topos* de la fondation pour favoriser les territoires de la négativité dynamique⁷⁷ et l'ouverture intersubjective.

Précisons de prime abord que l'adresse organise l'énonciation autour de cet appel du disparu, ou rappel à soi dans l'ordre du mémoriel⁷⁸. Cette énonciation endeuillée s'inscrit à l'horizon d'une double désertion (car même le cercueil s'avère vide) : « Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans les terres de Sicile je me souviens d'un matin d'été à Montréal je suivais ton cercueil vide j'avais dix ans je ne savais pas encore » (*M*, p. 63). Procédant d'une double étrangeté radicale, la mort, en soi irréprésentable⁷⁹, nécessite dès lors une transformation, une transfiguration opérée dans l'espace du poème. Au chapitre de la littérature, « la mort, écrit Michel Picard, est avant tout en effet un être de langage⁸⁰ ». En tant que figure et figuration, rythme et diction; là seulement pourrait-elle partiellement être restituée. Par un agencement typographique, le

⁷⁶ Paul Chanel Malenfant, *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 39.

⁷⁷ L'exergue de cette suite poétique l'annonce d'ailleurs : « *Ubi bene, ibi patria. En réalité, la patrie est aussi là où l'on est très mal...* » (Ilya Ehrenbourg).

⁷⁸ Puisque l'on a vu que ce principe de visitation en est aussi un de *circulation*.

⁷⁹ « Le mot désigne pourtant non une entité, même abstraite, mais un champ, une tension, dont les limites ou les pôles extrêmes seraient le trop subjectif, cette énigme radicale, ma mort, où je ne suis pas, et le trop objectif, ce mort-là, autre énigme non moins radicale, être humain devenu chose, résultat d'une transformation dont je puis connaître seulement les abjectes conséquences » (Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1995, p. 35).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

disparu est au préalable opposé à une collectivité immobile dans sa petite misère, transie par ses privations ontologiques (« sans nom », « d'aucune terre », et « sans âge »):

Et nous nous demeurons pareils à nous-mêmes rauques
comme la rengaine de nos misères

Nous
les bâtards sans nom
les déracinés d'aucune terre
les boutonneux sans âge
les clochards nantis

(*M*, p. 63)

L'oxymore des « clochards nantis » illustre la discordance au cœur de cette parole revendiquant la pauvreté, mais usant paradoxalement d'un procédé linguistique sophistiqué pour le signifier. Plus encore, elle témoigne de ce malaise implicite ressenti par certains membres de sociétés postindustrielles qui, tout en souffrant de leur posture minoritaire, profitent d'un certain luxe offert par la situation de la majorité⁸¹. Si les parallèles entre les destins des peuples opprimés abondaient dans les discours idéologiques et poétiques québécois, à l'époque, Brault s'efforce de respecter les différences historiques entre ceux-ci, en prenant soin de ponctuer ses premiers écrits de références précises (l'esclavagisme vécu par les Afro-Américains, le génocide des Amérindiens, tout « le sang de Dachau »; *M*, p. 81). En s'associant à une collectivité de « clochards nantis », mais aussi au « Nous // les seuls nègres aux belles certitudes blanches », « nous les sauvages cravatés » (*M*, p. 64), il fait preuve d'une certaine mesure objective, ne survalorisant pas la victimisation des Canadiens français, tout en préservant envers cette collectivité une distance critique souvent exprimée par un ton ironique. Dans *Mémoire*, il expose par exemple cette variation de la figure du pitre un peu ridicule en associant le *nous* à des « Pingouins du Nord », et il précise : « Nous n'avons pas de mains nous avons tué l'Indien et / nous avons tendus nos poignets à l'opresseur c'est / notre deuil c'est notre souillure » (*M*, p. 84). Dans cette première partie de l'œuvre, Brault s'intéresse à la question de la mémoire en y ajoutant une nécessité de lucidité et de responsabilité qui refuse systématiquement l'effusion plaintive. Ainsi cette lucidité, voire cette éthique, rejoindrait sa conception de la tonalité poétique (en mode mineur). Il déconstruit conséquemment toute forme de mémoire collective mythique pour

⁸¹ Ce que Michel Beaulieu critiquera à sa manière, dans les années 1980, en évoquant la tension entre responsabilité et indifférence qui hante la génération post-Révolution tranquille.

s'intéresser dès le départ à une mémoire qui s'ouvre à l'intersubjectivité et aux territoires du lyrisme critique.

À l'évidence, Brault préserve une distance critique face à ce peuple qu'il met en scène dès « Suite fraternelle », évitant le dualisme opposant victimes et bourreaux. Le locuteur, ensuite, prend soin de dénoncer la peur et l'immobilisme de cette collectivité (à laquelle il appartient) de « demi-révoltés confortables » (*M*, p. 63) : « nous sommes délavés de grésil / et de peur », « nous léchons le silence d'une paille rêche / et les bottes du remords » (*M*, p. 64). La mort de Gilles se pose en vis-à-vis telle une vérité sauvage : « Il n'y a pas d'espace ici pour tes gestes rassembleurs de / vérités sauvages » (*M*, p. 65). Puis, la mort de Gilles se voit rejouée au présent et emmêlée aux tragiques destins des trépassés, comme si en elle seule se rassemblait le courage des combattants et la violence de leur disparition : « Et voici que tu meurs Gilles éparpillé au fond d'un trou mêlé aux morceaux de tes camarades Gilles toujours tourmenté dans ton pays » (*M*, p. 65). Le télescopage temporel permet du même coup un télescopage des lieux, car le pays de Gilles, celui de la mort, s'articulera dans la suite du poème à celui de la subjectivité textuelle pour devenir le territoire poétique d'une possible relation entre le soi, le monde et la langue.

Là encore, le poème déjoue le principe même de la poésie de la nomination en répétant plutôt l'impossibilité que le pays réel constitue et en effectuant progressivement un réajustement de la focalisation vers l'objet du deuil intime. L'adresse au « tu » se déplace de « Gilles » au « pays » et enfin superpose les deux instances puisque *reconnaître et se souvenir* de l'absent semble la voie à emprunter :

Il n'a pas de nom ce pays que j'affirme et renie au long
de mes jours
Mon pays scalpé de sa jeunesse
mon pays né dans l'orphelinat de la neige
mon pays sans maisons ni légendes [...]

Je te reconnais bien sur les bords du fleuve superbe
[...]
mais je t'ai fouillé en vain de l'Atlantique à l'Outaouais
de l'Ungava aux Appalaches
je n'ai pas trouvé ton nom
je n'ai rencontré que des fatigues innommables
[...]

Je n'ai qu'un nom à la bouche et c'est ton nom Gilles
(*M*, p. 67)

L'unique pays concevable au sein du poétique s'avère le territoire du sujet lyrique, qui substitue l'absence de nom d'une patrie impossible au nom d'un disparu aimé. L'endeuillé d'ailleurs ajoute : « c'est le nom de mon pays un matricule un chiffre / de misère / une petite mort sans importance » (p. 68). Cette réappropriation du *topos* du pays procède de la *souvenance*, soit cette réactualisation du sensible (son, odeur, transitions lumineuses) qui implique également une re-subjectivation de l'espace :

Paix sur mon pays recommencé dans nos nuits
bruissantes d'enfants
Le matin va venir il va venir comme une tiédeur soudaine
d'avril et son parfum de lait bouilli
Il fait lumière dans ta mort Gilles il fait lumière
dans ma fraternelle *souvenance*
(*M*, p. 68; je souligne)

La figure fondamentale de tout espace-temps, dans cette poétique, émerge à partir de cette mémoire intime qui transforme la perte en *chemin* à emprunter :

Tu vis en nous et plus sûrement qu'en toi seul
Là où tu es nous serons tu nous ouvres le chemin
(*M*, p. 70)

On assiste manifestement à une réappropriation du *nous*, pronom emblématique de la génération de l'Hexagone s'il en est un, qui comprend singulièrement une multitude d'expériences. Le télescopage des lieux temporels (passé, présent, futur), géographiques (le lieu de la mort de Gilles, en Europe, se fond à « l'ici ») et historiques (la situation du Québec, mais aussi celle d'autres peuples opprimés⁸², les évocations des grandes guerres mondiales) sort le poème de la stricte référence politique pour l'inscrire à l'aune d'une énonciation lyrique toute contemporaine. Tel que le commentait d'ailleurs récemment Jean Larose, à propos de l'écriture agonique chez Gaston Miron, il y a dans la posture même du sujet québécois une singulière conscience du déracinement propre à la manière d'habiter le monde actuel :

⁸² On évoque dans le texte, tel qu'on l'a mentionné, les Amérindiens et les Noirs. Cité précédemment, le vers « Nous / les seuls nègres aux belles certitudes blanches » rappelle étrangement (« Suite Fraternelle » fut rédigée avant 1963) le titre *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières (publié en 1968) ainsi que les accointances entre les intellectuels québécois nationalistes, au cours de la Révolution tranquille, et les théoriciens de la décolonisation et de la Négritude (tels Édouard Glissant et Aimé Césaire) ou encore le fameux « Speak White » de Michèle Lalonde.

Gaston Miron, sans doute, a gagné son pari d'antropoète (sic) : il fallait enraciner la littérature québécoise dans son sol et son humanité particuliers, pour qu'elle accède à l'universel. Mais l'universel au vingtième siècle n'est pas une appartenance à l'humanité de tous les pays, mais une communauté impossible, réfractaire à la poésie, de désappartenance, de souffrance, d'aliénation⁸³.

Si la portée transhistorique de l'œuvre de Brault se dessine clairement, éviter tous azimuts de l'historiciser constituerait toutefois une erreur. Car cet imaginaire se construit à partir d'une *situation* initiale et en cela, on pourrait assurément y voir émerger certains traits d'un lyrisme nord-américain⁸⁴. Ainsi un « bâtard sans nom » et « sans terre » ne bénéficierait-il pas, au fond, d'une plus vaste liberté à même la dépossession qui le définit, liberté que Brault compare à celle du « peau-rouge illimité » (*M*, p. 66) ou de celui qui « de son œil mesure le pays à pétrir » (*M*, p. 69)? Cette même liberté permet au poète de faire cohabiter les discordances et les matériaux hétérogènes. En effet, on passe aisément des segments en prose où les répétitions mélodiques abondent à des segments en vers hachurés et disharmoniques. L'auteur fait aussi dialoguer un discours sur la pauvreté avec un vocabulaire parfois savant, parfois populaire, et multiplie les références à diverses formes, comme dans ce motif filé du « Livre⁸⁵ » de la Bible qui devient, au bout de quelques lignes, un « grimoire éculé » et « obscène » :

⁸³ Jean Larose, « Miron l'agonique », *Le Devoir*, samedi 15 et dimanche 16 mai 2010, p. F7.

⁸⁴ Outrepassant le couple antinomique de figures figées et extérieures « expansion / dégradation » qui semblerait trop aisément qualifier le rapport de l'écrivain québécois à l'Amérique (*expansion* d'un territoire immense que l'on n'arrive pas à conquérir ou *dégradation* causée par l'influence supposée d'un vide culturel et idéologique étatsunien), Pierre Nepveu invite à repenser plutôt la tension fondamentale, voire tragique, entre la continuité européenne et l'originalité américaine qui caractériseraient de l'intérieur la conscience québécoise. Il cite pour exemple le drame américain de Saint-Denys Garneau : « Celui-ci est l'héritier d'une longue tradition qui n'a cessé de répéter que nous étions "l'âme" de l'Amérique, alors que les *yankees* n'étaient que matière et intérêt. Or, ce que Garneau découvre dans ses problèmes terribles d'adéquation entre le langage et l'être, c'est une intériorité creuse, factice. [...] C'est tout le discours traditionnel sur "l'âme canadienne-française" qui se voit d'un seul coup soumis à la plus impitoyable ironie, au soupçon le plus grave : si l'Américain nous est depuis longtemps apparu comme un être qui a perdu son âme, qui s'est vidé de son intériorité, le sujet québécois, lui, n'en a peut-être tout simplement jamais eu. Voici qu'apparaît le futur "compagnon des Amériques", ce mauvais pauvre, cet étranger imposteur » (Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *op. cit.*, p. 15-16).

⁸⁵ « Oh le Livre le Livre où c'était écrit que nous grugerions / le pain dur que nous lamperions l'eau moqueuse » (*M*, p. 66). Plus loin dans le même texte, on peut lire cet autre commentaire ironique sur la religion (et telle qu'elle fut pratiquée, puis féroce ment remise en question par le Québec de la Révolution tranquille) : « Gravissons la montagne mes agneaux et renouons / avec le bois frustré nous sommes d'une race / de bûcherons et de crucifiés » (*M*, p. 66).

Rare parchemin grimoire éculé hiéroglyphe savantasse
 écriture spermatique obscène virgule tu nous
 fascines tu nous façonnes
 Quelle destin mes bêtes quelle destinée la rose aux bois
 et le prince n'y était pas
 (M, p. 66)

La tonalité ironique, qui frôle la comptine, renforce ici l'idée que Brault aurait fait du « trou » du mauvais pauvre garnélien le chemin même à emprunter, retournant cette situation négative en ludisme poétique. Dans les années 1930 de l'auteur de « Monde irrémédiable désert », le discours identitaire fondé sur le destin messianiste du peuple canadien-français demeure la proposition symbolique récurrente. Pourtant Garneau ne fera que peindre dans ses poèmes, non sans un certain désarroi, un sujet de négativité, un pauvre irréparable. Tel que nous le rappelle Pierre Nepveu,

le sujet sans âme de Garneau ne possède rien, il n'a rien, pour tout dire il n'est rien. Le sujet américain a beau avoir perdu toute intériorité, il possède la ville, le monde moderne, il s'y dresse avec assurance; alors que le sujet québécois se voit trahi par la supériorité même qu'il s'était donnée, fondée sur Dieu et ses émissaires, découvreurs, colons et missionnaires venus planter leurs croix à Gaspé ou à Montréal⁸⁶.

Cette trahison, nous le savons bien, la Révolution tranquille s'en servira à dessein afin d'expulser le discours religieux de la sphère sociale, alors que les écrivains l'utiliseront de manière tantôt revendicatrice ou grotesque, tantôt ironique ou humoristique. Là où Brault démontre à la fois la forte filiation qu'il entretient avec Garneau et l'originalité de sa démarche, c'est en revendiquant clairement dès ses premiers écrits ce sujet pauvre et cette parole humble comme seul lieu possible pour *se dire*, comme seule force de langage authentique. Jamais il ne tente de recouvrir les manques ou de contourner la négativité. Au contraire, l'énonciateur la revendique, s'y plonge sans fatalisme, ce qui le mènera ultimement jusqu'aux territoires de l'en dessous, jusqu'à la clochardisation ricaneuse. De même, il utilise l'ironie telle un vecteur de lucidité, allant jusqu'à railler les nombreuses faillites de l'histoire : « Nos cadavres paisibles et propres font de jolies bornes / sur la route de l'histoire » (M, p. 66).

Sans conteste, le poème travaille moins à chanter le pays à construire qu'à nous restituer ce qui y fait défaut, ce qui le troue, le distend, le fragmente, retraçant cette plus vaste *géographie de nos exils*. Le territoire revêt les multiples traits de la négativité :

⁸⁶ Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *op. cit.*, p. 16.

Pays de pâleur suspecte pays de rage rentrée pays
 bourré d'ouate et de silence pays de faces tordues et
 tendues sur des mains osseuses comme une peau
 d'éventail délicate et morte [...]
 (M, p. 66)

Fait intéressant : les traces du territoire nord-américain construisent aussi l'imaginaire paysager avec le Labrador pour ultime horizon désertique, historicité qui va tendre, en un sens, vers une sorte de non-lieu. Si, en vain, « nous attendons depuis trois siècles pêle-mêle / la revanche de l'histoire / la fée de l'Occident / la fonte des glaciers » (M, p. 64), il faudra s'astreindre à un déplacement de l'imaginaire vers d'autres pôles, davantage habitables : « Pirates de nos désirs nous longeons la côte de quelque / Labrador fabuleux » (M, p. 65). Ce par rapport à quoi le sujet se positionne devient alors ce grand œil vide du Labrador et de sa sèche toundra :

Il paraît
 Sanglant
 Et plus nu que le bœuf écorché
 Le soleil de la toundra
 Il regarde le blanc corps ovale des mares sous la neige
 Et de son œil mesure le pays à pétrir
 (M, p. 69)

La promesse d'un peuple en marche se précise alors : « Voici qu'un peuple apprend à se mettre debout / Debout et tourné vers la magie du pôle debout entre trois océans » (M, p. 69). Or cette promesse n'existe *a priori* que par l'appropriation du territoire d'un deuil intime et ensuite, par son *retournement*, tel que le confirme la fin du poème :

Je crois Gilles je crois que tu vas renaître tu es mes
 camarades au poing dur à la paume douce tu es notre
 secrète naissance au bonheur de nous-mêmes tu es l'enfant
 que je modèle dans l'amour de ma femme tu es la
 promesse qui gonfle les collines de mon pays ma femme
 ma patrie étendue au flanc de l'Amérique
 (M, p. 70)

Soulignons au passage que le « royaume » des amoureux se trouve généralement associé, dans les premiers recueils, à la faune et à la flore québécoises, tout en respectant la logique de superposition des espaces et des expériences explicitée précédemment. Le poème « Pour fêter l'aujourd'hui » des « Quotidiennes » en demeure un vibrant exemple :

déjà entre les quenouilles austères moussent les rumeurs
 du royaume et sa lumière
 tes pas dans mes pas un collier de lichen autour
 de la patience du granit

nous serons au-delà des bonheurs sordides les petits
calculs de castor
(*M*, p. 52)

Parallèlement, le Nord en tant que visée du regard qui se déploie et ouvre l'espace, faisant écho aux territoires de la mort et de la déperdition que forment ces paysages lyriques explorés⁸⁷, s'établit tel l'horizon *tensif*⁸⁸ : « nous allons à la margelle du Pôle boire l'eau fraternelle » (*M*, p. 51), « nous allons vers l'ailleurs ridicule vers le Labrador / des mirages » (*M*, p. 52). Sous ce rapport, le seul pays que l'on pourra nommer coïncidera avec celui de la mort, et mènera tout de même à une intersubjectivité :

nous irons hors du moment coïncider avec notre mort
et donner à ce pays de gel de vapeur de fiel et de peur
un nom de chair et d'air un nom de sueur et de soie
un nom qui dise enfin
comme notre amour entre les glaces et la mer a levé
une chaleur dans la pâte de l'hiver
un cri d'enfant dans les *charniers de l'histoire* un bruit
de sang dans les charnières de l'éternité
un nom qui démarque les *géographies de nos exils*
(*M*, p. 53; je souligne)

Bien sûr, la référence au territoire nord-américain s'avère indéniable dans les premiers écrits, mais il s'agit davantage d'un *no man's land*, d'un lieu en marge de l'Amérique états-unienne des grandes réussites, lieu que l'on retrouvera plus tard dans la poétique de Michel Beaulieu. En mettant en scène ce lieu de négativité viscérale (de chair, de sueur et de sang), Brault critique, une fois de plus, l'illusion de fondation d'un territoire identitaire (et national) au moyen de la Poésie. Il fait plutôt le pari de tabler sur le défaut d'identité (cette généalogie ou cette tradition boiteuses), et d'intégrer l'immensité du vide (voire de l'espace américain, cette orpheline « Amérique trop vaste

⁸⁷ Comme le Nord chez Richard Desjardins incarne un cimetière immense pour les peuples amérindiens décimés, entre autres dans « Nataq » (*Tu m'aimes-tu*, 1990) et « Akinisi » (*Richard Desjardins symphonique*, 2009) ou encore tel ce non-lieu de déperdition vers lequel s'élancent les personnages décalés et laconiques du *road movie* canadien *Yellowknife* (Rodrigue Jean, 2002, 110 min.).

⁸⁸ Car les indicateurs de perception, dans un texte, construisent une structure d'horizon qui « ouvre un espace en amenant le sujet à se tourner vers », nous rappelle Pierre Ouellet (« Pour une sémiotique tensile : les gradients du sens » dans Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Nouveaux Actes sémiotiques : Valences-valeurs*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996, p. 6).

comme un pensionnat », *M*, p. 68)⁸⁹, tel un espace de jeu où traîner ses pénates, et ainsi toujours se déplacer avec la poussière d'un chemin neuf qui s'ouvre à l'infini.

2.4 Sujet-mémoire : souvenance et jeux d'adresse

Explorant les affres d'une mémoire problématique, le long poème « Mémoire », défilant sur dix-huit pages, traduit une forte diversité formelle en alliant répétitions mélodiques (anaphores et répétitions variationnelles), segments en vers et segments en prose. Dans les deux types de segments, les blancs typographiques jouent le rôle de brisures orchestrant la trame disharmonique. Par exemple, la phrase divisée en vers débute par la majuscule alors que les vers suivants (généralement pas plus de trois) sont décalés sur la page par un blanc en début de ligne, ce qui fracture davantage la continuité de la syntaxe, déjà segmentée par sa disposition en vers. En outre, ce poème aux multiples variations formelles retrace le fil discontinu d'une mémoire (subjective et intersubjective) qui se reconstruit progressivement dans l'écriture. Afin de saisir l'essence de cette mémoire en acte, nous suivrons certains éléments qui évoluent au fil du texte (les allocutaires, le corps, l'énonciation telle une *feuillée de paroles*, le pays, la mort), en tissent habilement la trame et laissent paraître de nouvelles facettes de ce sujet lyrique.

Du côté des allocutaires, trois segments plus radicalement en retrait dans le premier tiers de « Mémoire », et comme on l'a vu pour « Visitation », forment une sorte d'aparté explicitant la situation du sujet. Dans « Mémoire » cependant, ces segments, en plus de décaler le texte vers la droite (ou de le faire avancer sur la page), présentent chaque fois une adresse à un allocataire spécifique tout en orientant la progression de la

⁸⁹ La question récurrente du sujet orphelin, dans la littérature québécoise, tire entre autres son origine de l'œuvre de Saint-Denis Gameau : « toute son œuvre poétique est une découverte du père mort, une tentative pour occuper sa place, pour assumer en fils déchu et indigne l'irréparable solitude du père, là où le religieux ne se vit plus que comme l'expérience du "trou dans notre monde", et où l'aventure moderne commence, problématique, lucide, conquérante et pourtant abîmée dans un étrange sentiment du néant » (Pierre Nepveu, « Un trou dans notre monde », *L'écologie du réel*, op. cit., p. 76). Or, cette modernité fertile provenant des lieux de la pauvreté (générationnelle et ontologique) chez Gameau, gagne de nouveaux espaces de solitude chez Brault, soit ceux d'un sujet lyrique où l'Amérique imaginaire deviendrait ce grand désert blanc à arpenter, sans maître.

signifiante. Il s'agit chronologiquement des « amis », de la « petite fille⁹⁰ » et de « Madeleine ». Dans le premier segment en retrait, le sujet se désigne d'emblée tel un songeur désaccordé, revenant de loin⁹¹, mu par le travail de la mémoire et par cette adresse aux « amis » :

J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde
enfin ce nom comme un aveu

Nous voici donc entre nous sans couture ni partage
seuls de la même solitude

Que reste-t-il entre nous hormis cette espérance
indocile où rumine ton vieux corps

Mes amis mes camarades ne vous moquez pas
si je vous arrive ainsi de travers
mou de songerie
mal accordé à mes gestes

(M, p. 75)

Précisons d'abord que l'adresse initiale au père, témoignant d'une relation problématique (sous le signe de la distance et de la solitude) se distingue des adresses incluses dans les premiers segments en retrait, qui exposent pour leur part des relations plus harmonieuses (avec les amis et camarades). Or ce compagnonnage n'efface jamais complètement la solitude et l'angoisse de celui qui avance en poésie tel un orphelin du langage :

Il y a, dans la littérature de la Révolution tranquille, un discours pathétique sur la paternité exploitée, dépossédée, ce qui n'a rien d'étonnant. Mais il ne suffit pas de reprendre le discours optimiste des « nouveaux Québécois » qui, révoltés, cheveux au vent, ont décidé de gagner leur place au soleil et de « bâtir le Québec ». Car le refoulé de cet optimisme, c'est précisément l'angoisse des fils découvrant leur solitude (malgré, et au cœur même des compagnonnages)⁹².

Cette solitude symbolique⁹³, cette place vide, chez Brault, sera investie par le sujet lyrique, qui en fera conséquemment son terrain de jeu.

⁹⁰ La petite fille, tel qu'on le verra dans l'analyse de « Riveraine », est une image fantasmée de la mère.

⁹¹ Tel le voyageur de « Visitation » qui reviendrait d'un périple chez les morts.

⁹² Pierre Nepveu, « Un trou dans notre monde », *L'écologie du réel*, op. cit., p. 73.

⁹³ Rappelons le titre de l'essai de Michel Biron portant sur la situation de l'écrivain québécois, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, cité dans l'introduction de la thèse.

La figure du père se trouve convoquée dès les premiers vers du texte pour illustrer cette nécessité d'entrer *en* mémoire, de prendre possession de cette mémoire en prenant *littéralement* en charge le discours⁹⁴ (« *J'ai* mémoire de toi »). L'adresse au père, qui demeurera constamment par la suite dans le corps du texte, implique déjà une forme d'incorporation métaphorique et discursive de la figure du père par le sujet d'énonciation qui encadre tout le discours. *Nous* se loge au sein de ce « vieux corps », car le corps du poème réunit ce nous « sans couture ni partage / seuls de la *même* solitude » (je souligne). Les deux strophes qui terminent ce premier segment en retrait précisent bien que ce « vieux corps » est aussi « mon corps », c'est-à-dire celui d'un sujet plurivoque *en qui* converge moult expériences (dont celle du père), ce *corps-mémoire* en mouvement :

Cela vient de loin cela qui est *mon corps*
 vêtu de honte et de nouveauté
 comme cet homme rompu de misère
 et que j'accueille dans ma haine
 cet homme *mon père en qui je suis père*

Donc je viens à vous un peu perdu dans la foule
 avec un enfant sur l'épaule
 et la blessure d'une femme
 et qui a le regard de ma peur au coin de la rue
 (M, p. 76; je souligne)

Comme si l'élan motivant cette énonciation visait à réduire les distances entre les êtres, en ouvrant un espace lyrique où peuvent se rencontrer les solitudes. Les autres allocutaires, dans les trois segments en retrait qui suivront, seront chaque fois eux aussi réintégrés à la trame principale de l'énonciation. Soit ces trois segments (la flèche indique le retour à la trame principale) :

1. « Mes amis mes camarades » (M, p. 75-76)



« Ô mes frères les soirs de décembre et vous tous bien
 gorgés contre le froid et transis d'une peur » (M, p. 78)
 « Me voici avec vous compagnons et compagnes sombres
 et serrés en notre forêt aux confins du monde » (M, p. 92)

⁹⁴ C'est-à-dire prendre parole à la place de ce père peu éloquent, voire murmurant, et assumer la charge de cet *arbre* généalogique si pauvre, comme le précise la fin du texte : « Me voici fils honteux du père humilié / me voici / acquitté de mémoire nouveaux dans mes racines / fragiles dans mes feuilles » (M, p. 92). Cela permet pourtant à ce discours poétique d'amorcer l'expérience intersubjective.

2. « tes yeux » « de petite fille » « mourante encore de naître » (*M*, p. 76)

↓

« Et l'espoir doux et violent au mois de mai que la mère
soit une jeune fille sage et riieuse sous la lampe
de mémoire » (*M*, p. 78)

3. « Madeleine », l'aimée, « c'est ton nom que je crie » (*M*, p. 80-81)

↓

« Et toi je te salue je te donne le bon jour mon épousée » (*M*, p. 85)
« Moi je te porte comme une blessure au vif de *mon*
corps
Ma femme chaque matin retrouvée » (*M*, p. 85; je souligne)
« Tu es belle avec ta figure fripée de petite vieille
Tu as l'air d'être née à l'instant
Tu ressembles à la terre qui nous recommence » (*M*, p. 85)

Certains segments en prose poétique remettent également en scène cette incorporation des allocutaires en une seule énonciation lyrique, celle d'un *espace-sujet*⁹⁵ incessamment lié à la mort :

C'est le cri le même cri de toujours le cri de mes
frères l'un mort en Sicile et l'autre au fond d'un lit c'est
le cri de l'outarde tombée de son vol et le cri des glaces
dans la débâcle *c'est mon cri* père et le cri de cette terre
violente le cri de ces hommes qui n'en peuvent plus de
mourir [...]
(*M*, p. 88; je souligne⁹⁶)

Toutes ces figures convoquées et tous ces espaces en effet se voient restitués dans l'espace du poème⁹⁷ : « Père mère femme et fille pays et camarades le monde et les autres hommes » (p. 91). Et tout cela transite par le sujet lyrique : « je suis seul comme l'arbre de bois et d'air seul dans / *ma feuillée de paroles* » (*M*, p. 91; je souligne). Car celui-ci sait entendre et recueillir les bruissements des morts : « Nos morts ne dorment pas croyez-m'en ils se rongent / et font un froissis de feuilles dans notre sommeil / Aussi

⁹⁵ Tel qu'explicité dans le chapitre théorique. Voir aussi Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière*, Paris, Odile Jacob, 2000. Chez Brault, cet espace-sujet lié à la mort se fait rythme, rythme de mots et de sons troués par les silences et les blancs : « Et me voici au milieu des syllabes sonores et muettes » (*M*, p. 83).

⁹⁶ N'oublions pas que l'évocation de ce cri implique tout de même une déflation de la voix, un défaut de parole, partout évoqués dans le texte : « Je suis comme les autres pâteux et violent avec / une faute dans la gorge / Qui ne trouve pas ses mots » (*M*, p. 84), car « nous sommes là minables et de peu d'éloquence » (*M*, p. 89).

⁹⁷ Espace où convergent encore une fois les lieux géographiques et historiques : la ville, le pays, le monde, Rue Sainte-Catherine, Hiroshima, Dachau (*M*, p. 80-82), France, Italie, Pologne (*M*, p. 86), etc.

je t'accueille mémoire et j'écoute ta voix monter / dans notre dos comme un soleil qui donne de l'ombre » (*M*, p. 79). Il compose une sorte de *corps-mémoire* creux (fêlé et ombré) recueillant cette « feuillée de paroles » et de temporalités : « Mémoire ah mémoire ombrée comme une vieille / armoire / Chaque heure qui te rejoint t'ouvre un peu plus / à l'heure de demain / Celle-là qui renaîtra de ton corps » (*M*, p. 76). Le sujet apparaît substantiellement corps-monde, espace-sujet tout entier vectorisé par cette mémoire en acte : « Et déjà les hommes se rassemblent jaunes et noirs / blancs et rouges arbres effeuillés iris d'une seule eau / où la terre se fait regard / Ô terre et ombreuse mémoire [...] » (*M*, p. 85). Ce paysage lyrique mettant en acte une ombreuse mémoire préserve une distance critique face à la langue, car les figurations de l'ombre, dans une œuvre, tiennent lieu de métalangage, elles pointent la représentation du doigt :

Avec l'ombre, on saisit dans une simultanéité un corps, son image et le phénomène de l'apparition de l'image. L'ombre constitue un indice *immédiat* du corps dans son image. Le moment de l'ombre est un pur moment de visibilité, une assomption du corps dans son image⁹⁸.

Au cœur même de cette mémoire ombreuse, diverses temporalités se trouvent parallèlement convoquées, parfois simultanément (les mois, divers temps verbaux), ce qui suggère une conception non linéaire du temps. De sorte que l'espace de la mémoire acquiert, dans cette poétique, des propriétés fluctuantes, voire ombreuses. Si les souvenirs et la mémoire articulent sans conteste cette parole en un *sujet-mémoire*, précisons que, dans l'ordre du souvenir, les temps et les espaces se voient segmentés, alors que la mémoire apparaît tel un flux qui traverse et recouvre l'espace entier des poèmes, en organise l'énonciation mouvante.

Les souvenirs se présentent tels des apparitions, des flous, des flashes lumineux parfois⁹⁹, favorisant la motion du sujet, son passage d'un état à l'autre, d'une unité temporelle à l'autre. Ils deviennent à plus forte raison des vecteurs de transitivité. Les souvenirs forment à cet égard des moments de réminiscence, limités dans le temps et

⁹⁸ Véronique Mauron, « Les ombres », *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 58.

⁹⁹ Repensons à la lumière au bout de la rue, dans le poème « Rue Saint-Denis » (analysé en p. 15), qui invitait le sujet à revisiter la rue de son enfance. Or Laurent Mailhot, dans son étude de *Mémoire*, formule cette remarque : « Le temps de la petite flamme est lent, mais chaud, intime, actif. La chandelle ne mesure pas seulement, elle imite la durée. Elle brûle ce qu'elle adore. Elle crée des formes, des ombres, et elle les combat. » (Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *op. cit.*, p. 127).

l'espace. La petite fille évoquée dans le deuxième segment en retrait apparaît dans une rêverie, un retour du *même* par « Trois fois » : « le même souvenir qui tierce s'écoule / une rêverie où l'horreur est lente et tranquille », « un même souvenir d'autrefois une horreur » (*M*, p. 76). Ce segment se situe également entre deux variations lumineuses : 1) « entre des cierges maigres et jaunes » (*M*, p. 76); 2) « Humide comme la flamme humble comme la chandelle / tu éclairais ce que tu ne voyais pas » (*M*, p. 77). L'utilisation du passé simple introduit certaines analepses (teintées du sème de la fragmentation) alors que le passé composé figure le travail de la mémoire en acte qui relie ces fragments dans le poème en les reconfigurant. Comme dans cette scène où se rejouent les sentiments de l'enfant envers son père : « Chaque fois tu te *cassais* dans mon regard et mon / jeune silence n'était qu'un puits de détresse // Je ne l'ai pas oublié père et souvent dans un amour fou / je t'ai *rapiécé* pour de plus amères journées » (*M*, p. 78; je souligne).

Les souvenirs apparaissent telles des réminiscences d'événements, de sensations, révolues, mais revisitées. La mémoire, pour sa part, se poursuit, elle réintègre ces souvenirs dans la trame subjective et les déploie dans l'univers du poème : « Si je parle de choses anciennes c'est qu'elles / demeurent et dangereuses dans notre oubli », (*M*, p. 78), « Tout chavire là-dedans et s'enlise dans le silence moi je / suis le demeuré » (*M*, p. 83). La mémoire se distend, elle accueille les différents segments temporels, se fait *lieu-mémoire* : « Et toi mon père toi égaré dans les siècles et l'espace / nouvel de notre chétive colère » (*M*, p. 78). « À la fin tout se confond ciel et terre dans la pluie / de mémoire » (*M*, p. 90), précise-t-on. Cette mémoire pluvieuse rapièce les souvenirs propres auxquels s'ajoutent aussi ceux de la mémoire générationnelle et de toutes les mémoires humaines. L'énonciation accomplit cette mémoire en acte, en cette parole performative¹⁰⁰, mémoire patiente qui remonte à travers l'obscurité :

Cela est lent la mémoire cela est patient de la lenteur
de la patience de l'hiver
Quand vous allez en finir et quand vous n'y croyez plus
cela remonte à la face
Comme une lumière noire dans les vapeurs de l'œil
Comme celle longtemps venue longtemps rêvée
soudain là inconnue

¹⁰⁰ Elle produit « ces paroles de mémoire » (*M*, p. 89), « [l]orsque la mémoire tourne ainsi que l'œil » (*M*, p. 89).

La mémoire et la nuit d'hiver ont toutes deux
 en mon pays cheveux blancs et mains froides
 (M, p. 80)

Cette lente mémoire s'écoule donc patiemment. Le recours à la comparaison indique ici que la mémoire est reconstitution, c'est-à-dire une représentation substitutive d'objets disparus¹⁰¹ et souvent figurés par des ombres vaporeuses, comprenant de surcroît un coefficient d'étrangeté et d'inconnu. Cette glisse lyrique révèle un tissu d'apparitions, de variations lumineuses (lumière noire, vapeurs de l'œil, nuit d'hiver et de cheveux blancs). Le pays prend des allures spectrales, puisque le pays réel évoqué dans les premiers écrits a vite fait place au paysage poétique ouvert sur le monde des gisants et des morts (cheveux blancs et mains froides). Cette mémoire où crépitent ombres et pénombres mouvantes¹⁰², là où errent les morts et les vivants, compose un bruisant tableau dont témoigne le sujet poétique¹⁰³. Elle relie les espaces et le temps en un présent d'énonciation qui accueille présent, passé, futur, ainsi que tout lieu. La motilité du regard lyrique, en substance, accomplit cette mémoire mouvante, parlante, en acte. Les fragments de souvenirs et la mémoire qui se reconstruisent alors dans les poèmes agissent en interrelation constante, voire en tension. Ce processus, Brault le nomme dès « Suite fraternelle » en utilisant le terme *souvenance* qui pourrait justement conjoindre *souvenirs* et *mouvance* tout en convoquant cette intersubjectivité au cœur de l'énonciation lyrique.

Cette mémoire expose également les préoccupations propres à cet imaginaire. Tissant la figure du père à celles de la mémoire, de l'amour et du pays, le poète travaille à ouvrir les frontières du poème. En demandant « Jusqu'où nous conduira la main de mémoire jusqu'où » (p. 87), on découvre en filigrane le lieu de « notre mort » :

Ô père ô mémoire ô les amours qui se dévêtent les
 soyeuses et les rugueuses ô mon pays ouvert sur
 notre mort (M, p. 88)

¹⁰¹ Selon Michel Collot, il ne peut d'ailleurs y avoir d'objet sans désir et l'« objet auquel s'attache le désir occupe l'emplacement d'un vide qu'il ne parvient jamais à occulter ». Le désir est donc partiellement comblé par des *substituts imparfaits* de l'objet (Michel Collot, « L'objet perdu », *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 124). En ce sens, les souvenirs sont *simulacres*. Le sentiment de perdre quelque chose dans le processus de représentation met en relief cette incapacité du sujet à retrouver l'objet en tant que tel. Il ne peut l'atteindre. Ces bribes s'avèrent des copies, des mirages construits *par soi pour soi*.

¹⁰² « Mémoire ah mémoire ombrée » (M, p. 76), « Ô terre et ombreuse mémoire » (M, p. 85)

¹⁰³ « Cela je l'ai vu je le vois encore comme je nous vois / et tant pis pour la poésie aux mains propres » (M, p. 82).

Ou encore :

notre deuil c'est notre souillure
 Nous n'avons plus de mains que ce pays énorme et
 sauvage et qui nous tient accrochés au pôle
 (M, p. 84)

Cette poétique du deuil s'actualise, une fois encore, non plus au sens strictement intime, mais plutôt au sens global, car le deuil à opérer est aussi celui du pays, de toute patrie. Le motif du pays disparaîtra dans la seconde moitié de l'œuvre pour mieux faire place à ceux de la ville anonyme, des espaces vides, du chemin, du clochard errant dans les ruelles sombres, etc.

La poésie ce matin, que l'on abordera en détails plus loin, reconduit pour sa part ces tensions entre les motifs du pays, du territoire et de l'habitation, en convoquant même des préoccupations politiques¹⁰⁴. Or, ce recueil renforce le processus d'appauvrissement du sujet, tout en travaillant à un épuisement de la notion même de territoire et au dénigrement de la Poésie (comme outil d'une possible maîtrise du réel ou de la langue)¹⁰⁵. Parmi les nombreux recours intertextuels, dans ce livre, celui emprunté à Henry Thoreau démontre à quel point Brault écrit à partir d'un lieu géographique réel – non pas le pays du Québec, mais bien l'Amérique comme lieu, comme étrangeté et néant intérieur – qu'il réinvestit symboliquement dans sa poétique¹⁰⁶ : « *on dirait qu'il n'est jamais mort personne en Amérique avant ce jour, car pour mourir il faut avoir vécu*¹⁰⁷ ». En cela, cette écriture porte des traces de sa *situation* et de l'époque dans laquelle elle émerge, pour mieux interroger la possibilité même de se situer positivement dans l'espace et le temps, en se positionnant d'emblée négativement, puis en mettant de l'avant l'espace lyrique d'un *sujet sous soi*.

¹⁰⁴ Préoccupations qui s'accompagnent toujours de mélancolie. Voir les poèmes « Québec-hébétude » (« après tout tout s'abîme », p. 135), « Les fondateurs » (« où êtes-vous où où / [...] détresse au-dehors au-dedans / en-allés mine de rien où / êtes-vous silencieux des grands fonds / naissance et mort enlacées nous confondons / rôdeuses des parages est-ce vous », p. 137) et « Affiche » (« mon Québec ma brisure », p. 138) dans *La poésie ce matin*, p. 135-138.

¹⁰⁵ Le poème « Naître et mourir » (p. 152-153) en forme un bel exemple que l'on pourrait rapprocher à la fois du symbolisme paysager d'un Gâtien Lapointe et de la conception matérialiste du langage d'un Paul-Marie Lapointe tardif.

¹⁰⁶ Ce qui mènera ultérieurement à l'élaboration des territoires de l'en dessous.

¹⁰⁷ Henry Thoreau, cité dans Jacques Brault, *Poèmes*, p. 147.

Mais reprenons « Mémoire » brièvement. « C'est donc cela notre racine et notre héritage » (*M*, p. 78) évoquait-on au début de cette suite poétique. Vers la fin du texte, cette motion de la mémoire – collective et subjective – se dévoile aux horizons même de la mort telle une nécessité tranquille et désormais constitutive de cette démarche :

Tel est ton nom mémoire à l'heure de la mort cet oubli
léger qui n'emporte que l'autre
Et nous restons encore agrandis d'une absence et nous
marchons il le faut bien
(*M*, p. 91)

Cette marche continuelle au sein de cet espace agonique, cet acte de *tendre vers* se fait itérativement le moteur de l'écriture : « je vous écris ne sachant plus que dire d'un pays disparu / de naissance » (*M*, p. 103). La dernière partie du recueil *Mémoire*, intitulée « Louange », nous présente par conséquent cet espace de déplacement et de renversement que deviendra le poétique :

adieu les amis les camarades le pays se renversé
et n'en finit pas
de gésir plus bas plus bas ô terre amante terre d'hommes
entretués
(*M*, p. 105)

Or « Louange » s'amorce sur cette épigraphe : « *En mémoire du futur* ». Les treize poèmes numérotés de cette section exposent une critique de la Poésie emphatique ou euphorique, car le seul futur poétique possible, selon Brault, s'inscrira à l'aune d'un retournement de la louange traditionnelle, d'une exploration de son envers, de tout ce qui la mine. Cette clochardisation de la parole adoptera conséquemment les contours de cette subjectivité lyrique *sous* soi, convoyant en sa déflation une diction de « ritournelles d'images miteuses » adressées à « nous les pauvres en poésie » (« Louange », *M*, p. 99). « Louange » ainsi que le recueil *La poésie ce matin* seront abordés conjointement puisqu'ils développent des préoccupations similaires.

3. LE CHANT BRISE

Dans cette partie de l'œuvre, les transformations langagières se décuplent alors que le rapport au mélancolique acquiert de nouvelles dimensions, la trivialité du quotidien côtoie du même souffle l'ironie : « il me reste une banale existence et quotidienne pour

dire la bonne aventure de vivre à ceux que j'aime et qui vont mourir » (*M*, p. 97). « Louange » fait office de métadiscours, laissant pénétrer les ressources de la prose d'idées au sein des poèmes afin de mettre en échec toute conception de la Poésie en tant que genre pur et mélodique. L'adresse aux camarades, en échos anaphoriques, insiste sur cette tâche sans importance, mais amusée. Se dévoilent dès lors les modalités d'écriture qui s'imposent à ce sujet arpentant le royaume du nulle part¹⁰⁸ :

« je vous écris sans suite avec une fin du monde tout / alentour » (p. 102)
 « je vous écris avec les mots qui ricanent et ceux qui font la fête » (p. 102)
 « je vous écris pour ne pas faillir à la tâche du bonheur fou de vivre » (p. 102).
 « je vous écris ne sachant plus que dire d'un pays disparu / de naissance » (p. 103)

Dans cet anti-poème épique, aucune conquête ne s'annonce au sein de ce pays disparu avant de naître. L'objet usuel de la louange d'emblée se redirige vers la pauvreté, le peu d'éloquence ou le silence, dans cet anti-panégyrique d'une figure anonyme; celle d'un sujet dépossédé, ce *quelqu'un* apatride, quelconque et « Congédié¹⁰⁹ ». Dans une plus large perspective, on sait comment les formes littéraires plus anciennes (l'Adieu, la Déploration, l'Éloge, l'Épithaphe, l'Oraison...) tout autant que la poésie lyrique traditionnelle (Ronsard, Lamartine) se sont abondamment inspirées du *topos* de la mort pour transformer l'agonie de la perte en une mémoire glorifiée. L'écriture permettrait ainsi de contourner la finitude : « Le vide ouvert par la mort de La Boétie – et ce à quoi elle pouvait s'associer dans l'inconscient de Montaigne – ne saurait être comblé; mais il peut être cerné¹¹⁰ ». Or ce type d'« écriture comme travail du deuil¹¹¹ » revêt des habits aujourd'hui archiconnus dans la sphère littéraire, et cela fréquemment encore sur le mode de la célébration. Chez Brault, la pleine célébration s'avère dans son essence même inaccessible, ce qui confère à cette parole endeuillée une valeur paradoxale; agonie tranquille, louange dérisoire, douleur ironique, les tonalités se nourrissent de ces tensions perpétuelles qui préservent pourtant le sujet lyrique de tout épanchement spectaculaire¹¹².

¹⁰⁸ Relevons au passage cette citation de Beckett dans *La poésie ce matin* : « le seul moyen de parler de rien est d'en parler comme de quelque chose » (p. 122).

¹⁰⁹ Titre d'un autre poème (*PM*, p. 189) que nous aborderons plus loin.

¹¹⁰ Michel Picard, *La littérature et la mort*, op. cit., p. 34

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹¹² On le pressent dans cette évocation amusée de la femme, telle que mythifiée dans la tradition romantique, celle qui ne pourrait jamais *nous* appartenir ou épouser les douleurs d'*ici* : « comme si nos amoureuses allaient des tombeaux / de la mémoire / tout à coup sortir avec des dents d'émeraudes / chastes depuis des siècles / et sur leur désir régentes / comme si par un vent de

3.1 La louange renversée, « cette dérision de chansonnette¹¹³ »

Lancée sur le chemin tortueux de la trouvaille, l'écriture de Brault procède à diverses opérations de renversement, de retournement. On préfère à l'évidence l'envers, le contre-pied, le contre-emploi à une parole harmonique ou absolument chantante qui ne saurait témoigner de ce sujet pauvre et perpétuellement mobile. La discordance et les contradictions se voient partout convoquées au sein de cet univers de l'hétérogène. Entre autres retournements dynamiques, dans le poème « XI », on rencontre l'adverbe par excellence de la négation, *non*, annonçant toutefois la transitivité constante de ce *dire*. Puis, celui introduisant toute forme de proposition affirmative, *oui*, souligne l'ampleur intersubjective permise par une telle dépossession : « *non* je n'aurai jamais fini de pousser mes mots devant / moi jusqu'à vous », « *oui* avec un corps nourri de la faim de millions / d'hommes » « je fais ma louange au monde » (*M*, p. 109; je souligne). À la fin de ce même poème se repère aisément le projet du poète : « j'ai mal de vous tous exilés des dictionnaires et je parle / de vous *je vous parle avec des mots démaquillés / de magie* » (*M*, p. 110; je souligne).

Cet extrait du poème « II » montre aussi comment les marques du privatif sont utilisées afin de caractériser les lieux, mais révèlent bientôt une impossible immobilité au sein de cet espace. La parole agonique de ce sujet indocile doit pour sa part frôler le « sans bruit », et « sans râle », éviter à tout prix les épanchements tonitruants :

nulle demeure non où coucher avec son agonie

nulle demeure et sans bruit
mourir dans les bras de sa vie

et sans râle j'ai tant troué le silence

[...]

nulle demeure où je puisse entrer au sommeil docile

NON

vienne le temps d'une autre terre
mais moi où vais-je ce jour de nuit

Valois dans les rues / de Montréal / elles allaient surgir fée de Nerval dépendues / se pendre à nos bras épouser les douleurs d'ici » (*M*, p. 108).

¹¹³ (*M*, p. 86).

les hommes les femmes qui s'entr'aimèrent
 mais moi trouverai-je là-bas le royaume d'ici
 (M, p. 98)

La négativité se donne tel un facteur de renversement, car la mise en tension des contradictions provoquerait de subtiles révolutions... Tout tourne patiemment et vire au sein de ce vertige lyrique qui fait de la pauvreté un désir, du manque un lieu d'impulsion et de l'agonie une motion tranquille. Dans le poème « III », les revirements perpétuels déplacent et épioient la signifiante au moyen de moult formules antithétiques (jour / nuit, est / ouest, ventre de la mère / tombeau, lumières / ombre) et de jeux sonores à saveur antinomiques (mort / moisson, amère / mère). Ce phénomène est d'ailleurs cristallisé par l'évocation de la fleur qui se flétrit, retourne à la terre et retourne toute chose comme l'indique littéralement le mot « tournesol » :

quelqu'un me quitte et s'en va
 plus loin que les galaxies l'espace manque de temps
 la terre au jour la nuit fait sa révolution
 quelqu'un me quitte et s'en va
 d'ouest en est la mort d'homme fait sa moisson
 le grand tournesol des amours se flétrit
 tourne et vire la terre tournesol et vire à l'envers
 quelqu'un me quitte et s'en va
 la saison est amère je n'ai plus de maison que ton
 ventre ma mère au tombeau
 et deux ou trois années de lumières pour les musées
 de l'ombre
 (M, p. 99)

Le vers répété intégralement, « quelqu'un me quitte et s'en va », telle une litanie ou un refrain, insiste sur la perte qui engrange le mouvement, alors que ce mouvement gagne chaque fois tout l'univers du poème (galaxies, jour et nuit, terre, saison, maison). Cet élan pourtant ne rencontre jamais sa pleine expansion, alors que l'espace s'amenuise progressivement (on passe des galaxies, d'est en ouest, à une maison perdue, un ventre-tombeau, les musées de l'ombre). Puisque, dans cette poétique, « tout tourne et vire » « et vire à l'envers »¹¹⁴, incontestablement, mais pour aller vers le menu, la proximité, l'humilité de l'ombre pouvant néanmoins recueillir la mémoire de ces frères musées lyriques¹¹⁵.

¹¹⁴ Cela ne va pas sans évoquer le travail de la spirale chez Hélène Dorion (voir ce chapitre).

¹¹⁵ Dans *L'artisan*, le plus récent recueil publié par Brault, on trouve ces vers lumineux : « cette fleur d'ironie qu'a renversée / le vent bute à sa tige et met des gants // pour mieux recevoir

Les expérimentations formelles, dans « Louange », se multiplient parallèlement. Afin de retracer l'évolution du sujet au sein de ce foisonnement langagier, suivons la progression des verbes d'action qui balisent son parcours. Le sujet en acte circule dans cette parole aux constantes variations, et de cette circulation même se dégage une forme de commentaire sur le poétique. D'abord, on assiste à un progressif dessaisissement de soi dans l'« ici » (réunissant le lieu et le temps du sujet en un présent d'énonciation performatif), ce qui permet conséquemment à la subjectivité textuelle de se mettre en mouvement. Soit les premiers poèmes tels que numérotés par l'auteur :

- I. « Ici je prends congé »
- II. « où vais-je ce jour de nuit »; « trouverai-je là-bas le royaume d'ici »
- III. « Donc je m'en vais »; « quelqu'un me quitte et s'en va »

Ensuite, le sujet s'ouvre aux lieux de la négativité, l'espace en creux de la dévastation, car « il n'y a rien chair ni promesse plus rien qui tienne / et chacune des ombres haut levée creuse la terre » (*M*, p. 100). Il tend alors l'oreille pour mieux recueillir le bruissement amusé des morts :

- IV. « passe mon chemin »; « mais moi je respire »;
« monte » en moi-même « le rire-des-morts »
- V. « Je rentre là d'où je suis venu »

Ces opérations de retournement impliquent une logique de la discordance. L'inusité surgit d'une convocation de l'envers, d'une exploration de l'inverse, d'une mise en tension de ce qui, du dessous ou du négatif, peut révéler, mettre en lumière. Ainsi on parle de retourner « là d'où je suis venu » – pensons aux lieux de la mort fréquentés dans « Visitation » –, mais surtout aux lieux de la langue qu'explore tout marcheur lyrique. « Je reviens dans la langue comme on rentre chez soi, note pour sa part Jean-Michel Maulpoix. C'est une maison quelconque, où l'on se tient seul et nombreux. Parmi beaucoup de voix tues¹¹⁶ ». En outre, Brault évoque fréquemment le revenant (celui qui revient de loin), les revenants (les spectres) ainsi que les gisants qui tout-à-coup s'éveillent¹¹⁷, puisque, dans cette œuvre, entre retourner à la terre et retourner la terre pour la fertiliser, il n'y a parfois qu'un pas (ou une pirouette). Dès les premiers vers du

l'humour irrigant / la mélancolie et vice versa » (« Ce que disent les fleurs », partie de livre, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, p. 35, désormais désigné par le sigle *A*).

¹¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, « L'instinct de ciel », *Le nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 75.

¹¹⁷ Car « nos morts reviennent d'entre les morts » (*M*, p. 105) et « nous est promise la mort qui nous rapatrie » (*M*, p. 107).

liminaire de *La poésie ce matin* émerge d'ailleurs cette exigence d'aller « vers la terre et s'enfourer / et cheminer pourriture » (*PM*, p. 121). De manière effective, le travail de la discordance dynamise l'écriture alors que le sujet-mémoire avance dans son *dire* en refocalisant les objets traditionnels visés par la louange : on se tourne plutôt vers le banal, la femme quotidienne aimée, la pauvreté, voire le trivial. Également, on revisite les caractéristiques formelles de la louange en optant pour une prose à peine voilée : « Aujourd'hui dans la pauvreté de la prose je persiste pourtant à faire ma louange » (*M*, p. 104).

Reprenons maintenant le parcours verbal qui traverse « Louange » :

- VI. « je vous écris » (répété six fois)
- VII. « je te louange » (une adresse à Madeleine, l'aimée)
- VIII. « je cours vers mon enfance éblouie » ; « je cours »
- IX. « Dirai-je encore » ; « je dis » (répété trois fois)

Au cœur de ce royaume du nulle part lentement exploré, le sujet fait ensuite escale un moment, tout comme il l'a fait dans « Mémoire ¹¹⁸ » et comme il le fera dans la section « Halte » de *L'en dessous l'admirable*, que nous analyserons ultérieurement. Cela lui permet de prendre la mesure de ce lieu vide, et pourtant rempli de présences remuantes ¹¹⁹ qui nourrissent sa parole :

- X. « je dors » ; « je fais escale et songe » ;
« j'attends » (la femme et la mort promises)
- XI. « j'offre ma vie violée » ; « je me tourne » « vers vous millions de moi-même » ; « je rentre au bercail de notre immensité »
- XII. « non je n'aurai jamais fini de pousser mes mots devant moi / jusqu'à vous » ;
« je fais ma louange » ;
« je n'ai pas honte de dire tout haut tout bas mon / bonheur d'être ici » ;
« je parle de vous » ; « je vous parle » (je souligne)

Et le dernier texte de « Louange » entretisse, dans une longue prose au rythme cette fois effréné (ponctuée par seulement quatre blancs), les préoccupations de toute cette partie, tout en ouvrant sur celles de *La poésie ce matin*. On y retrouve donc trois motifs principaux enchevêtrés dans le flux énonciatif : la poésie, la patrie, la femme aimée

¹¹⁸ « Ah mes amis mes compagnons voici que je fais halte / au milieu de la cohue / Perclus de présences tandis que vous marchez / aux carrefours de la journée / Cela revient cela recommence ô vous tous / du royaume de nulle part » (« Mémoire », *M*, p. 80).

¹¹⁹ Notion récurrente chez Hélène Dorion également : « Dans le vide, le vent creuse / de lourdes racines [...] Bientôt tout un jardin / de présences s'écoule / - que tu ne cesses d'entendre. » (*Ravir les lieux*, Paris, La Différence, 2005, p. 20).

(« Madeleine », « toi ma vocative ma répondante », *M*, p. 111). En voici les premières lignes :

Poésie hors les mots hors les murs ô patrie désaffectée
 ma tristesse ma très éloignée poésie klaxon des silences
 nuque écrasée de dures croyances maison du corps
 hanche secourable poésie putain des amputés d'un amour
 incroyable foulée au néant des trottoirs [...]
 (*M*, p. 111)

Cette patrie, on l'a vu, est celle d'une pauvreté irrémédiable, mais assumée. Or, ce corps-texte (cette maison du corps) cherchait-il *a priori* une forme de Poésie de plénitude? Si un des premiers textes le suggérait – « je rentre à la maison les mains vides et je me souviens entre ma femme et ma fille que demain nous connaissons la poésie patiente que font les vers » (*M*, p. 101) –, on constate rapidement que cette éventualité s'est perdue dans un temps impossible à rencontrer (je me souviens / demain) où les vers (et vermisses) préfèrent se tremper dans la prose, dans la clochardisation. Ce que reconfirme avec insistance le dernier poème de « Louange » : « ô ma patrie au front de pauvreté poésie ravalée », « poésie raturée », « poésie poubelles renversées » (*M*, p. 111). Le poème se clôt sur un renversement de la promesse initialement évoquée (celle de connaître enfin la Poésie), promesse devenant un simulacre en creux tel un lieu gravé dans le vide : « C'est moi c'est nous venus à grand-peine à grand-joie / au lieu gravé de ta promesse » (*M*, p. 111). Au cœur même de cette promesse demeurée inaccessible, inaccomplie; là précisément se découvrira le lieu que le sujet lyrique va investir et qui sera déployé dans *La poésie ce matin*, dont le poème liminaire s'intitule ironiquement « Si la poésie sacre le camp ».

3.2 *La poésie ce matin n'est que peu de choses mais elles parlent*

Dans *La poésie ce matin*, le travail de la négativité s'accroît, s'exprimant moins dans la subtilité de la construction de la signifiante (comme ce fut le cas jusqu'ici), que tel un véritable lieu fertile pour y ancrer le poétique, lieu même de pauvreté : « on a sa pauvreté sa peau à porter on y reste » en cette avancée vers « l'espace de naître à nouveau / et de mourir peut-être » (« Naître et mourir », *PM*, p. 152-153). On voit dans ce recueil se multiplier les marques du privatif, les formules où s'élident le pronom *je* alors que le sujet privilégie graduellement l'emploi de la troisième personne (*il* ou *on*) pour se

désigner. Une accentuation notable des discordances se dégage : on convoque simultanément le « Naître et mourir », qui deviendront les deux faces d'une même expérience. On assiste alors à une redéfinition de la poésie, à un réinvestissement de ses codes usuels au profit d'une voix lyrique en mode mineur, qui revendique explicitement son épuisement, ses défauts d'identité et d'expression. Il s'agit d'assumer cette posture négative, ce territoire des « pas de nom pas de peau pas de pays » (*PM*, p. 151) et d'aller encore plus loin dans ce processus d'épuisement, de dénuement et de mise à mal du *moi*. Jacques Brault, dans *Au fond du jardin*, décrit cette nécessaire distance critique au cœur de l'énonciation poétique. « Ne vous fiez pas à la crédibilité dangereuse du *je*, précise-t-il. Répétez-vous sans cesse : "le *je* qui parle ici n'est pas une voix personnelle". Coupez les liens. Quittez-vous. Exilez-vous. Mourez. Ne laissez aucune trace¹²⁰. »

Tout « Commencement », tel que l'indique le titre de ce poème¹²¹, impliquera un processus d'épuisement du *moi* au profit de l'énonciation lyrique. L'élision typographique du *je* dès les premières lignes figure ce désir d'humilité alors que les pertes successives (de la vie, du temps, de l'amplitude de la voix) engagent la parole dans une sorte de *poétique des restes*¹²² :

ai perdu vie le temps tout
jeté comme anneau dans l'eau
ai perdu voix dans les broussailles
me reste un peu de parole

ai souffert de soif de faim tout
était mien il n'y a plus rien
ai fauché les ombres de silence
me reste un peu de parole
(*PM*, p. 123)

¹²⁰ Jacques Brault, *Au fond du jardin : accompagnements*, Montréal, Noroît, 1996, p. 11-12.

¹²¹ Ici hommage à Blas de Otero, le poète social espagnol. La référence acquiert aussi un caractère ironique puisque la patrie mise en scène par Brault n'est que « pur chaos » et pure perte.

¹²² Ce qui serait une modalité de l'élégie contemporaine. Jean-Michel Maulpoix remarque que plusieurs œuvres françaises actuelles s'amorcent par un livre de deuil et ajoute : « Passionnément élégiaque, la poésie française contemporaine est "élégie" de la poésie même, tombeau du poète, dépouillement de ses oripeaux et mise à nu de sa précarité. » (« Le deuil du lyrisme. Remarques sur l'élégie contemporaine », *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 146).

Cette descente en négativité, cette façon de *cheminer pourriture* tout près de l'anéantissement, engage le regard *autre* et laisse éclore une visibilité lyrique :

ai ouvert les yeux voir le visage
 pur chaos ma patrie
 ai ouvert les lèvres à la déchirure
 me reste un peu de parole
 (PM, p. 123)

De fait, l'expression se resserre, va à l'essentiel, alors que la forme la plus simple de la répétition (de parties de vers ou du vers complet), tel un refrain, tisse la trame signifiante sur ces moindres *restes*, terme qui constitue d'ailleurs un mot-motif récurrent chez Brault. Les poèmes brefs apparaîtront d'ailleurs dans ce recueil et se multiplieront dans la suite de l'œuvre¹²³. Parler de ce qui reste quand on frôle le néant, voilà à quoi s'affaira désormais le poète¹²⁴. Si « parler c'est ne vivre / que de vent » (PM, p. 125), le peu de choses qui sourdent de l'inutile et de la perte accordent parfois quelque réconfort. Car, rappelons-le : « La poésie ce matin n'est que peu de choses et sans / importance mais elles parlent / [...] Et ma violence n'est plus seule dans la douce bêtise / du réveil » (M, p. 29). Cette forme singulière de lyrisme critique, déjà en germe dans les premiers recueils, annonce étonnamment le mouvement intimiste qui prendra son essor dans les années 1980. Comme le remarque Louise Dupré,

¹²³ Toutefois, dans cette poétique de la relance continue, les poèmes brefs seront souvent mis en tension avec des poèmes très longs ou encore des poèmes en prose davantage narratifs (comme c'est le cas dans *Il n'y a plus de chemin*).

¹²⁴ Cela rappelle également ce déambulateur lyrique, chez Jacques Réda, qui erre parmi les ruines du monde contemporain en recueillant des restes : « le poète est ainsi devenu une sorte d'érudit de l'insignifiance, un spécialiste de l'absence de sens, à même de discerner, parmi les stéréotypes accumulés, la variante saugrenue, le cliché inavouable ou le merveilleux kitsch. Il a du goût pour les détails inutiles, les nuances presque invisibles, les précisions outrancières, les mathématiques de collège, les listes dérisoires, les inventaires incomplets et les classements interrompus. Aussi bien que pour les lieux communs et leur réconfortante sagesse de comptoir partagée par le plus grand nombre, ce moraliste désœuvré, sans morale ni traité, manifeste un goût prononcé pour les sentences en quoi volontiers cristallise le phrasé lyrique. Il mêle aux siens les vers des autres. Venu tard, où qu'il aille, il ne saurait mettre le pied que dans des traces frayées » (Jean-Michel Maulpoix, « Que reste-t-il ? Le Paris lyrique de Jacques Réda, promeneur du temps perdu et peintre de la (sur)vie (post)moderne », dans Gabrielle Chamarat et Claude Leroy (dir. publ.), *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Le voyage à Paris*, n° 37, 2007, Paris, Université Paris 10 – Nanterre, p. 192). Cette posture du poète comme *érudit de l'insignifiance*, on la sait déjà différente chez Jacques Brault, qui favorise celle de l'artisan. On peut toutefois remarquer que les deux poètes s'intéressent aux mêmes objets du monde contemporain. C'est plutôt le rapport aux ruines qui nous permet de souligner la particularité de ce sujet lyrique, puisque, pour Réda, le *lieu commun* signifie que *tout a déjà eu lieu* alors que pour Brault, *rien n'a eu lieu* et le *lieu commun* relève du *familier*, de l'ordinaire. Le clochard de Brault évolue bel et bien au cœur des ruines de nulle part.

l'intimisme ne doit pas être confondu, chez Jacques Brault, avec une plongée dans les limites de son petit moi, qu'on examine sous toutes ses coutures. L'intime permet la reconnaissance de sa propre altérité. C'est à cette condition qu'on écrit véritablement pour quelqu'un, à cette seule condition qu'on peut s'approcher d'un autre qui n'est pas un double de soi, mais s'affirme dans sa différence. Pénétrer dans les régions d'un intime qu'on ne connaît pas suppose qu'on soit capable de se distancier de soi-même, de décrocher de son image, d'affronter son étrangeté, de faire face à son propre vertige¹²⁵.

Ce vertige en mode mineur, cette exploration de l'étrangeté en soi / hors soi, suivront une évolution constante au fil de l'œuvre, comme on le verra.

L'épuisement du *moi* s'avère indéniablement tributaire de cette recherche d'une énonciation plus près de la pauvreté, comme si, en se délestant des mirages collectifs et des miroirs du *je*, le sujet acquérait dès *La poésie ce matin* une véritable liberté de langage, une ouverture à de nouvelles configurations ontologiques et poétiques¹²⁶. Or, il ne s'agit pas d'accéder à un vide-origine transcendant, une forme absolue d'Absence illuminatrice. Plutôt s'amenuiser, baisser la voix pour mieux entendre ces présences fuyantes, mais toujours clochardes, minuscules et souvent sans éclats. Si on peut parler d'ontologie, ou de questionnement ontologique, il faut avant tout concevoir que cette quête du sujet se réalise sans destin extraordinaire, en-dehors d'une conception du langage comme puissance de révélation. Le sujet, « Congédié » de toute posture d'appartenance dans ce processus de dénuement, comme l'indique le titre de cet autre poème, se remet en route :

partir
les confins s'enfouissent
neige qui ne dément pas
partir et tant pis

je n'ai plus de pays d'âge
se connaît enfin se dénude
le visage du rien

corps qui s'ébahit
et se trouve patrie
nulle part
(*PM*, p. 188)

¹²⁵ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », *op. cit.*, p. 14.

¹²⁶ Ce qui mènera à la pratique du haïku, dans *Moments fragiles*, mais aussi à des développements philosophiques, dans d'autres recueils tardifs, sur lesquels nous reviendrons.

Ce qui est perdu (le pays, l'âge) révèle alors la subjectivité en sa plus infime nudité, et arborant dorénavant le visage du rien. Néanmoins le corps se transforme en un lieu d'ébahissement, retrouvant pour unique patrie ce *nulle part* fréquemment évoqué dans l'œuvre. Conséquemment, on s'intéressera à ce qui fuit ou s'est perdu, tout ce qui, près de l'inanition et du tarissement, bruisse encore. Le poème « Bruit et silence¹²⁷ » en compose un évanescent, mais fameux portrait :

n'accueille aucun (silence est le sang dont la chair
est chantante) silence : que non-chantant dans
le spectral si chargé ha chut une

morte feuille remuante fait un fracas

au loin (aussi loin qu'il vit) gît
avril et je respire-meus-et-sembre quelque
perpétuel et rôdailleur non-sens

automne est parti hiver viendra-t-il jamais

ô viens terrible anonymité enveloppe
fantôme-moi avec l'en-moins meutrier du froid
ouvre ce spectre avec les millions de couteaux du vent
sème son rien partout sur des ciels de colère puis

doucement
(toute blancheur : paix absolue
jamais imaginable mystère)
descends
(PM, p. 155)

Les trois parenthèses, placées en apposition discordante au sein de leur syntaxe respective, décrivent les tensions qui animent ce sujet spectral à la parole murmurante (silence chantant / silence non-chantant, vit / gît, paix absolue / jamais imaginable). Parmi ce semblant de rien, pourtant, quelque chose frémit doucement, est à entendre.

Reprenons les six strophes asymétriques et brisées qui constituent ce poème ainsi que leurs principaux éléments de poétique. La première strophe suggère deux types de silence (le silence est le sang / le silence non-chantant) desquels il importe de choisir le second : « n'accueille aucun » « silence : que non-chantant ». L'ambiguïté syntaxique et

¹²⁷ Hommage à l'artiste et écrivain américain E. E. Cummings. Ce poète de la brisure syntaxique, des expérimentations typographiques et des jeux sur la ponctuation s'intéressait toutefois à des thèmes classiques (l'amour, la nature, le silence et la voix), il désirait également qu'on le désigne par les minuscules (e. e. cummings).

sémantique soulevée par les deux points stipule aussi deux lectures : 1) n'accueille que le silence qui est *non-chantant*; 2) pour accueillir le silence il faut être « non-chantant ». Ce sujet spectral reconnaît, en substance, que le silence s'avère malgré tout chargé de signifiante. Il importe de s'appauvrir pour s'y plonger davantage : « le spectral si chargé ha chut une ». Silence durant cette chut(e) qui mène près des remuants gisants, tel que l'indique la courte strophe deux : « morte feuille remuante fait un fracas ». Il s'agit donc de se rendre sensible à ce qui remue, et pour ce faire, la strophe trois soulève l'impératif d'une négativité dynamique comme posture fondamentale de ce sujet transitif : « et *je respire-meus-et-sempre* quelque / *perpétuel* et *rôdailleur* non-sens » (je souligne). Alors que le temps mélancolique est convoqué dans la strophe quatre (la perte, l'automne, l'hiver, le jamais) la strophe cinq poursuit l'essentiel dessaisissement de soi par l'intermédiaire de l'adresse, tel un appel, une convocation, voire une acceptation de cet épuisement : « ô viens terrible anonymité ». Néologisme étonnant que cet *anonymité*, conjoignant peut-être « anonyme » et « énormité » pour révéler, à même leur tension antithétique, l'ampleur de l'anonymat ici exigé. Encore une fois on joue sur l'ambiguïté sémantique en taisant l'identité de l'allocutaire : « fantôme-moi avec l'en-moins meurtrier du froid ». Est-ce cette terrible anonymité qui fantôme ainsi le sujet, ou s'agirait-il plutôt d'une adresse à une deuxième personne du singulier qui comprendrait *de facto* la première personne (*tu* qui est aussi *je* : ce processus *me* fantôme)? Ou encore est-ce une locution nominale qui définit le sujet tel un *fantôme-moi*. Le flou entourant également l'identité du « spectre » permet de concevoir l'adresse soit comme un appel à une action extérieure (ici on convoquerait le silence), soit comme une injonction à soi-même (il demeure impératif pour le sujet d'accueillir ce silence en lui-même). Or n'est-ce pas une exigence même de cette poétique que de conserver ce flou quant à l'identité du sujet, identité qui ne saurait être fixée, et qui glisse dans le texte en acceptant sa progressive dissipation pour atteindre sa pleine dissémination dans l'énonciation? L'organisation des syntagmes verbaux accompagne cette performativité vers « l'en-moins » :

« fantôme-moi avec l'en-moins »;
 « ouvre ce spectre »;
 « sème son rien partout »;
 « doucement », « descends ».

La descente, la déflation, parfois même la chute, deviendront au sein de cet univers des mouvements désormais incontournables.

possible / enterré comme un os vidé séché » (*PM*, p. 150-151). Cette vacance permet à l'énonciateur de prendre la parole pour « les pas de nom pas de peau pas de pays » (*PM*, p. 151). Puis l'énonciation revient à la première personne du singulier dans le poème « Naître et mourir ». Si « chacun tombe » (*PM*, p.152), car « on a sa pauvreté sa peau à porter on y reste » (*PM*, p. 152), l'adresse à l'autre – ici un ami disparu dont on aurait retrouvé l'« ombre si légère pendue sous la lune » (*PM*, p. 152) – demeure le fil reliant l'énonciateur à l'humanité et à l'espoir :

si tu m'avais appelé si tu m'avais écrit
 j'aurais pris sur moi ta chance perdue
 j'aurais pris le temps de vivre comme tu n'as pas vécu
 [...]
 j'aurais mis ta main sur la mousse des humains
 si douce à la terre
 j'aurais gagné un jour l'espace de naître à nouveau
 et de mourir peut-être
 (*PM*, p. 152-153)

Le glissement sémantique entre le nécessaire *tomber* dans cette langue endeuillée et le *tombeau* que creuse l'espace du poème demeure itératif, permettant au sujet poétique d'investir les territoires de l'altérité. Car il s'agit de descendre, de cheminer, tel un cadavre, pour mieux devenir sujet à l'ipséité. Dans un autre poème, adressé « À l'inconnue¹²⁹ », se dessine une fois de plus ce lieu de négativité dorénavant lieu de rencontre : « une fois de plus un cadavre ce *nous* éclaté va moisir / au glissant des rues » (p. 180; je souligne). La discordance ici encore retourne la pourriture en terre d'exploration, au fil des rues. La suite du poème recourt à l'insistance sonore, à la fois assonance et allitération (tombe/ombre) ainsi qu'à l'oxymore (soleil noir) pour renforcer cet effet. Si « le temps fait bien sa tombe / sa trêve d'ombre au soleil noir », c'est avant tout que « cette fosse nous est commune » (*PM*, p. 180). Le moteur de l'énonciation demeure l'adresse alors que le sujet répète six fois, « écris-moi » (*PM*, p. 181), pour ensuite ajouter « écris-nous » (*PM*, p. 181), moment où cette inconnue enfin renaît dans le poème, sous forme d'*image* : « ô ma nouvelle-née en image ta bouche endormie / sur l'oreiller/ c'est *ma* bouche ouverte en espérance la tendresse / oui la tendresse du temps » (*PM*, p. 182; je souligne).

¹²⁹ La citation en exergue de ce poème fait référence à un charnier d'Auschwitz où se sont retrouvés soixante-dix cadavres de femmes.

Le lieu poétique, de toute évidence, outrepassa les limites du simple paysage pour révéler plutôt l'espace de trajectoires singulières, celles d'un sujet cheminant vers les lieux de l'en dessous¹³⁰. Ce qui est manifeste dans la suite poétique « Riveraine », où l'objet de l'oraison funèbre en mode mineur devient la mère, cette « petite mère femme des cavernes » (*PM*, p. 166), « petite mère femme des tavernes » (*PM*, p. 168) que le sujet rappelle à lui dans l'espace du poème. La citation en exergue de F. G. Lorca le précise magnifiquement : « *nul ne te connaît plus, / cependant je te chante* » (*PM*, p. 163). Deux strophes en retrait annoncent le mouvement de cette mémoire en acte. Le passage de l'imparfait (« tu pleurais ») au présent (« tu songes ») démontre dans la première strophe comment le souvenir de la disparue ressurgit dans le présent du sujet :

petite mère femme des cavernes tu ne pleurais pas
 tes joues étaient gelées
 la terre roule toujours ses bosses abat-jour
 tu songes couchée dans ta décence
 la terre sonne toujours de chapelles closes
 tu songes remontant la mémoire
 (*PM*, p. 166)

Dans la deuxième strophe en retrait, le glissement vers le passé simple (« quand tu partis ») précise l'inéluctabilité de cette disparition dont le sujet prend acte. Cependant, et tel qu'évoqué dans l'analyse de *Mémoire*, la mémoire se fait reconstruction, simulacres subjectivés :

petite mère femme des tavernes tu ne pleurais pas
 tes lèvres étaient gercées

 un cri va creuser ce temps hagard
 pour tant d'étrangeté
 une feuille d'ancien automne
 remonte à son arbre
 celui de ton regard ouvert
 d'envol quand tu partis
 (*PM*, p. 168)

Il ne s'agit pas de masquer ou de nier la perte, mais bien d'en montrer les textures, ces lieux de la désertion qu'elle découvre, là où cette petite mère demeure « seule ailleurs déjà nulle part peut-être / seule comme on est au monde après tout / et rien jamais n'y changera ni personne » (*PM*, p. 168-169).

¹³⁰ Dans les premiers recueils, on a vu qu'il s'agit des lieux de la négativité et de la mort. Or, comme on l'abordera plus loin dans l'analyse de *L'en dessous l'admirable*, ces lieux prendront même la configuration d'une sorte de royaume de l'en dessous que le sujet arpentera.

Si les images de la mère que propose le poème, toutes empreintes d'humilité et d'amour contenu, remontent le fil de la mémoire du sujet écrivain, c'est que tout comme la figure du père évoquée dans *Mémoire*, celle-ci a vécu réprimée par un silence moribond : « tu es partie comme tu es venue / seule / un spasme de silence dans la gorge » (*PM*, p. 168). L'énonciateur revendique une fois encore la possibilité de prendre la parole au nom de ceux qui n'ont pas su exprimer leur vie brisée par la pauvreté (matérielle, mais aussi langagière) et le poids du quotidien. Pour ce faire, il intègre par bribes – processus ici appuyé par les synecdoques (genoux, poignets, gifles) – cette vie disparue à sa propre force élocutoire : « j'ai ma vie posée dans un coin / elle tient encore debout / elle tire dur à sa fin / elle n'a rien nié / tes genoux sur le bois / tes poignets sur le lit de fer / tes gifles sèches ô miracles » (*PM*, p. 166-167). Par ces glissements figuratifs (et l'évocation des gifles marquant le lien douloureux unissant la mère et le fils), le processus de souvenance s'active : « comme tu me l'as donnée ta vie la voici / droite tenace et plus *souvenante* / que crasse mal lavée » (*PM*, p. 167; je souligne). Le sujet incorpore, littéralement, cette perte comme vecteur de son identité même, ce qui façonne également son énonciation : « tu es partie tu es venue *en moi* comme je fus en toi » (*PM*, p. 169; je souligne). Nathalie Watteyne, qui considère ce poème comme l'un des plus autobiographiques de Brault, évoque cela en termes d'une distance qui va fonder une subjectivité mature et lucide¹³¹.

L'énonciation se fragmente par la suite – on en vient même à demander « qui parle »? –, alors que l'espace du poème s'enfonce, en un mouvement spiral hoquetant, dans la noirceur :

qui parle ainsi quelle spire
les poumons happant poussant
hors du monde et torsades
venteuses de rien qui
s'élident quel chaos
d'aire en orbe désagrége
les signes phrasés de douleur

¹³¹ « [L]es souffrances et les privations de la mère sont dites, pour être réparées, avec la pudeur de la voix et le raffinement de l'écriture de la maturité. Le fait de rendre compte des sacrifices et du mutisme d'une femme pauvre situe le legs dans la perspective d'une reconnaissance de la douleur d'autrui, et crée la distance qui fondera la présence à soi du fils devenu adulte » (Nathalie Watteyne, « "Riveraine" de Jacques Brault et *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* de Patrice Desbiens : présence de l'absente », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 282-283).

l'horizon bredouille bascule
comme mort prise d'ivresse
et se macule de chiffres noirs
(*PM*, p. 169)

Étudiant les variations du lexique et l'agencement des temps verbaux dans l'ensemble du poème, Nathalie Watteyne commente ce moment de transition ainsi :

La mélancolie du sujet, qui enfermait, d'une part, la mère dans ce monde de misère et de sacrifice, et ne libérait pas, d'autre part, le fils de son identification problématique à la mère, s'est déplacée, en vertu de la remémoration, vers un autre récit : on est devant la mort physique, qui correspond à un horizon de sens neuf¹³².

Ces « phrasés de douleur » ouvrent donc l'espace, l'horizon du poème « bredouille bascule » pour ensuite faire place à une remontée, une nouvelle configuration d'espace : « l'espace d'un matin murmure s'expirant / la rue débouche soudain sur un autre monde » (*PM*, p. 170). On voit alors poindre à l'horizon une *autre* figure de la mère, reconstruite par le poème¹³³, et qui, si elle n'a pas perdu son humeur tragique¹³⁴, la restitue à l'aube d'une lumière nouvelle : « des lueurs de ciel te coiffent belle fille des luzernes » (*PM*, p. 170). Cette mère encore « intacte » – « tu es là tu n'as pas quinze ans et tu pleures / sagement tu es intacte tu n'as pas eu d'enfant » – est soudain redevenue une jeune fille. Tout comme dans le poème « Rue Saint-Denis » étudié précédemment, le temps mélancolique déchire l'espace¹³⁵, puis « la rue débouche soudain sur un autre monde » (*PM*, p. 170). Ainsi la déchirure du deuil ouvre le sujet à un monde différent, engrange un passage, une infinie circulation. Ce que l'on retrouvera bien plus tard, dans *L'artisan*, recueil mettant en acte « les frôlements d'autre monde / qui des morts font des vivants » (*A*, p. 86).

Ce mouvement de descente et de reconfiguration implique un espace, une mise en espace¹³⁶, comme le démontre un autre poème précédant de peu « Riveraine » et intitulé

¹³² *Ibid.*, p. 287.

¹³³ Nathalie Watteyne ajoute, en conclusion de son article, que le fils devenu écrivain, par cet hommage, sublime la misère et la perte de la mère, ce qui constituerait un « déplacement des énergies vers des objets culturels » (*ibid.*, p. 292).

¹³⁴ Puisqu'elle pleure, les mains « pleines de sang » (*PM*, p. 170).

¹³⁵ « Les cloches sonnent rues Saint-Denis la morose / Leurs voix fêlées redisent mes heures sordides » (*M*, p. 48).

¹³⁶ Cette poésie met en acte une subjectivité qui évolue dans l'espace de la représentation tout autant qu'au sein d'une historicité, soit un espace-temps.

« Le temps se déchire ». La déchirure dans le temps et l'espace situe l'*ici* et le présent du sujet. Elle révèle, ouvre, enfante. Une déchirure en un lieu tout-à-coup en révèle un autre :

parfois
parfois seulement
une déchirure d'espace à la montagne
révèle la ville
celle que n'habitent ni hommes ni bêtes
ni lueurs à la vitre des yeux
(*PM*, p. 157)

Cette déchirure, permettant une circulation entre les « pays d'ailleurs ou parterres d'ici » (*PM*, p. 157), ouvrirait à la fois l'espace et le présent. On transite d'une blessure spécifique à « chaque blessure », d'une déchirure singulière à « chaque déchirure » :

alors chaque blessure à l'étoffe d'horizon
chaque déchirure à la peau qui perdure
parfois
parfois seulement
ouvrent à plaisir le présent
la montagne *descend* vers la ville
accoucher d'un sourire
(*PM*, p. 157; je souligne)

Cette déchirure qui révélait d'abord l'espace de la négativité (où « n'habitent *ni* hommes *ni* bêtes »; je souligne) pourtant se transforme en ouverture de temps, pour mieux faire communiquer les divers lieux, et d'une certaine façon les conjoindre, puis étonnamment « accoucher d'un sourire ». En cela se précise encore une fois la caractéristique fondamentale à la construction des lieux lyriques, chez Brault. L'ici, qu'il soit concrètement défini (tel un lieu de mémoire, souvent dans les poèmes longs) ou encore évoqué sous une forme plus abstraite (par exemple dans les six courtes « enluminures » de la partie VII de *La poésie ce matin*), s'avère toujours lié à la posture du sujet, à sa façon de représenter son rapport au monde et de mettre en forme son rapport au langage. Si, comme on l'a abondamment évoqué, le sujet explore les lieux de la solitude et de la négativité, toujours il poursuit son périple : tantôt entraîné par cette adresse à l'autre qui le transporte dans le cours tranquille d'une langue désirante, tantôt par ces ouvertures d'espace qui reconfigurent le sens autrement, autres parts.

Titre « Être ici », ce texte nous présente explicitement la construction du lieu lyrique tel un espace de parole indissociable d'une négativité dynamique¹³⁷ :

écoute

ce n'est plus le moment d'en sortir
il est passé pfft l'avenir
[...]
son absence longtemps nous restera
un creux dans le mur
un débris d'orbite
une oreille épineuse
une bouche fossile
bref un trou vide comme après la naissance

écoute

le monde en a vu d'autres il en verra d'autres
mais toi
et moi
sommes-nous ici comme hier demain
toujours en quête d'un chemin côte à côte
vers un ailleurs-monde
(*PM*, p. 176)

Être *ici* se donne donc en termes de temporalité, car « la fête est finie » (*PM*, p. 176) et ce moment de *l'après* caractérise également cet univers lyrique. Le lieu où il se situe, et conséquemment *d'où* il parle, se définit de surcroît par « son absence », voire « un creux », puisque cette « bouche fossile » figure « un trou vide ». Le poème, en sa texture sensible (bouche, oreille, écoute), entraîne dans sa menue révolution le *toi* et le *moi*, l'ailleurs et demain, car « le monde en a vu d'autres il en verra d'autres ». Délaisser les encombrements du *moi* empirique, consentir à la perte et devenir « fossile », puis creuser et investir le vide qui s'ouvre sur ce présent d'énonciation déployé dans l'espace du poème, voilà la tâche du poète :

Médite. Écoute. Regarde. Touche. Hume. Goûte. Ne spéculer pas, dans tous les sens du mot. Quitte-toi. Ne sois plus qu'une espèce de blanc. Un *entre-deux ouvrier*; avant et après n'existent pas. C'est uniquement par ce vide et dans cette tension que l'improbable poésie se manifestera, rythme nommé au fur et à mesure d'un sens sur lequel tu n'as aucune prise¹³⁸.

¹³⁷ Voir aussi le poème « Chambre d'hôtel », qui amoncelle les adjectifs négatifs et les descriptions d'objets par leur défaut (« rouillée », « souillé », « pourri », « craqué », « blafard »), abîmés par le temps et teintés par la négativité de ce sujet de passage : « je suis venu / sans rien prendre avec moi » (p. 190).

¹³⁸ Jacques Brault, « Narcissiques », *Études françaises*, op. cit., p. 148-149 (je souligne).

Entre le passé et l'avenir, une simple onomatopée souligne le degré minimal de l'expression (et le mouvement d'une volatilisation : *pfft...*), alors que le présent qui devrait se trouver entre les deux est figuré par le blanc. Cet espace vide qui constitue le présent du sujet (le « moment » dont on ne doit pas sortir, mais plutôt au sein duquel il faut sombrer davantage), le sujet l'investit de sa parole discordante¹³⁹, *ouvrière*. La valse des contradictions traverse le poème : « son absence longtemps nous restera » (*PM*, p. 176), « blancs comme quoi comme les noirs passés au blanc » (*PM*, p. 177). L'anaphore de l'injonction « écoute », en plus de positionner le texte dans l'ordre de la parole en acte (l'adresse à l'autre; l'oreille, la bouche, la vue y contribuent également), ponctue aussi le texte. D'abord répété trois fois sur un seul vers en introduction des trois longues strophes principales qui forment le poème, l'injonction anaphorique se voit ensuite incorporée dans le corps de la dernière strophe (vers six et sept). Au vers six, le motif de la rue ressurgit : « écoute la rue jamais / ne fut si belle ni moins dissemblable » (*PM*, p. 177). Puis, la fête se relance, au vers sept, et se rallume tel un feu froussard : « écoute la fête tu sais le feu froussard / se rallume tout près / dans une maison mais laquelle / la nôtre extase aveugle et debout / entre deux poubelles » (*PM*, p. 177). Explorer cet *ailleurs-monde*, c'est bien *être ici* – aveugle et debout à la manière du sujet lyrique chez Saint-Denys Garneau¹⁴⁰ –, dans cette « maison » qui est « la nôtre », située précisément « entre deux poubelles ».

Ainsi sommes-nous passés de l'*ici* du pays de glace – soit cette patrie impossible hantée par la mémoire filiale et les morts – à l'*ici* d'une subjectivité articulée au vide et à l'absence. Alors que le motif du pays a presque complètement disparu, nous arrivons au seuil de cet *ici* en dessous qui se déploiera bientôt dans *L'en dessous l'admirable*; cet univers où le marcheur explore les limites du dépouillement, cet espace impersonnel où les débris et les détritiques construisent le décor. Dans ces circonstances, l'évolution du sujet se révèle inséparable d'un consentement. « La poésie que recueille le poème, nous rappelle Jacques Brault, elle est très rare. Sans prestige. Elle n'advient qu'à l'indésir (sic).

¹³⁹ Cet investissement du présent deviendra central, comme on le verra plus loin, dans *L'en dessous l'admirable*.

¹⁴⁰ « Et cependant dressé en nous / Un homme qu'on ne peut pas abattre / Debout en nous et tournant le dos à la direction de nos regards / Debout en os et les yeux fixés sur le néant / Dans une effroyable confrontation obstinée et un défi. » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, op. cit., p. 170).

À qui s'est consenti sourd, aveugle et muet¹⁴¹. » Dans cette poétique, l'espace-sujet, même aveugle ou sourd, demeure toujours transitif :

ne me demandez pas le chemin
je suis à la remorque d'un horizon
aveugle et sourd mais qu'il traverse bien
les ruines à naître

à défaut de cloisons
(« trace », *PM*, p. 187)

Si les contradictions dynamisent ces « ruines à naître » pendant que la négativité dilate l'espace, c'est que le défaut ici en est bien un « de cloisons ». Ce sujet spectral récite alors doucement sa « Fable-fantôme » (titre d'un autre poème, *PM*, p. 189) alors que le silence d'en dessous l'appelle : « le silence d'en dessous se réveillait / hivernal suintant de boue et montait / au col des tulipes aux gravures des pierres / et chantait sa chair un rien chuintant » (*PM*, p. 196).

Mais avant d'entreprendre cette ultime descente, le locuteur déambule un moment parmi une série d'« Enluminures ». Ces tableaux, au cœur de la section VII de *La poésie ce matin*, sont formés de poèmes brefs, sorte de reprises parodiques de la forme de la prière où sont opérés maints renversements de perspectives. Il y est effectivement question de recevoir le « corps quotidien », de reprendre possession de la chair et des instincts ou encore d'entrer par instants en communion avec le corps de l'amoureuse, pour ensuite s'éprouver à nouveau dans la fragmentation du réel. Prenons le premier texte :

Donnez-nous aujourd'hui notre corps quotidien. Qu'il
soit vraiment nôtre, et doublement heureux; multiple
divisé pour le plaisir,
UN
fondu, perdu
encore éclaté. Qu'il reflue vers la vie ténébreuse, qu'il
vienne au soleil, qu'il s'y grave, enluminure d'amour
et de mort.
(*PM*, p. 202)

Le corps du sujet, ardemment revendiqué dans le début du poème, se voit conséquemment donné au texte : « le corps total se couche nu épouse la minceur du / papier / il s'en remet à nos doigts à nos yeux il s'abandonne » (*PM*, p. 202). Devenant

¹⁴¹ Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, p. 154.

corps-monde, corps-texte, la subjectivité textuelle accède à un présent qui la renouvelle : « Voici qu'entre l'avenir et le passé s'offre un présent habitable, une vérité véritable. Liberté d'être au monde, de vivre sans qualité, ainsi que la toute première molécule chercheuse d'une autre à elle semblable¹⁴². » (*PM*, p. 203) En contrepoints, la septième et dernière partie du recueil comprend seulement cinq poèmes aux propos divers : l'abstraction formelle (« Dégel »), le sentiment amoureux envers « l'épousée » (*PM*, p. 212) du quotidien (« La grande aventure », « Un jour quelconque »), la filiation retrouvée par la naissance d'un enfant (« L'emmanuèle »), le « Quartier du matin » qui doucement s'éveille. Or, la citation de Stéphane Mallarmé qui clôt le livre prend soin de préciser les derniers adieux de ce sujet-ombre qui s'apprête à disparaître parmi l'univers de l'en dessous : « *adieu, nuit, que je fus* » (*PM*, p. 217).

4. LES VOIES DU NÉGATIF SONT ADMIRABLES

S'altérer jusqu'à la sécheresse, se détourner de la poésie, petite et grande, épouser le destin des choses qui n'ont pas de destin, tel est le programme du voyageur aux gorges de la mort à soi-même, de l'absence qui ne se retourne pas, de l'admiration qui ne se sait pas¹⁴³.

-Jacques Brault

Il est bien connu que, dans les années 1970, les poètes québécois délaissent les territoires de la fondation (certains cessent d'écrire, les autres transforment leur poétique). Par exemple, Paul Chamberland passe de l'engagement politique féroce (il collabore à *Parti pris* et publie en 1964 *Terre Québec* qu'il dédicace « au pays ») au doute (explicite à partir de *L'inavouable*, publié en 1967), puis aux expérimentations formalistes et autres voyages multicolores de la contre-culture (pensons au *Prince de sexamour*, en 1976)¹⁴⁴. Inspirés par les collaborateurs de la revue française *Tel Quel* et par les tenants de la

¹⁴² Cet extrait nous mène à la poétique d'Hélène Dorion qui, comme on le verra dans le chapitre quatre, met en acte un sujet-atome.

¹⁴³ Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁴ Sur ce sujet, voir la préface éclairante d'André Brochu, dans Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, « Typo / Poésie », 1985, p. 7-18. Notons que Chamberland explorera par la suite, des années 1980 à aujourd'hui, des perspectives intimistes et philosophiques marquées (*Au seuil d'une autre terre*, 2003).

Nouvelle critique, les jeunes écrivains québécois réunis autour des revues *La (Nouvelle) barre du jour* et *Les herbes rouges*¹⁴⁵ optent parallèlement pour les expérimentations théoriques et langagières ainsi qu'un rejet de la subjectivité au profit d'une apparente objectivité du discours. De son côté, Jacques Brault publie *La poésie ce matin* (1971), que nous avons commenté précédemment, puis *L'en dessous l'admirable* (1975). Ce dernier titre marque un moment charnière au sein de l'œuvre. Si Brault y accentue les virtuosités formelles (barres obliques¹⁴⁶ et parenthèses, poèmes en prose ou prose brisée côtoyant les poèmes en vers, pastiches, intertextualité, blancs...), sa démarche conserve toutefois la voie marginale d'une exploration de la subjectivité, phénomène que l'on associera bientôt à l'intimisme des années 1980¹⁴⁷. L'entreprise de dépouillement de soi en effet ne vise pas, chez Brault, à une pure objectivité discursive, mais plutôt à une véritable posture lyrique, celle d'une subjectivité qui, enfin distanciée du moi empirique, s'ouvre à l'expérience intersubjective que permet le poème. Embrassant les territoires typiquement braultiens de l'en dessous, ce sujet rencontre à la fois, et paradoxalement, l'impersonnalité et l'intersubjectivité. Là encore se dessine la tension au cœur même de l'expérience lyrique. Tel que le rappelle Dominique Combe,

le Moi lyrique se dégage du Moi empirique par ce qu'on pourrait appeler, aussi bien, une « stylisation », une structuration, qui l'affranchit de l'anecdotique et du contingent, et l'élève jusqu'à l'universel par la force de la « fiction ». Il ne s'agit pas tant d'abolir la subjectivité que de la sublimer – tel est le sens du lyrisme « impersonnel », ou de la « mort » dont parle Mallarmé dans la célèbre lettre à Théodore Aubanel [...] ¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Qui deviendront, entre autres, des lieux de promotion du poème en prose.

¹⁴⁶ La barre oblique apparaît dans le poème « D'ailleurs » vers la fin de *La poésie ce matin*. Ce poème met en scène un sujet qui file dans le texte comme une voiture sur l'autoroute ou un train sur la voie ferrée. Il pense à une femme désirée de qui il s'éloigne. La barre oblique, utilisée dans les vers, accroît le rythme de lecture imposé normalement par le retour à la ligne. Elle accentue donc le défilement des syntagmes et les déplacements énonciatifs :

ça va bon train ça va / savoir tu
ne peux pas / droit et de fer
le chemin passe sur les dormants / et
s'enfuit le sang / jusqu'ici ça
va jusqu'où ça ira / sans détour
(*PM*, p. 192)

¹⁴⁷ Notons pour le moment que l'intimisme, dans la poésie québécoise, marque un retour de la subjectivité au sein de l'écriture : importance du sentiment amoureux, de l'introspection, du quotidien et du trivial... Si ces thèmes se retrouvent déjà dans la poétique de Brault, et en cela il ferait figure de précurseur, les modalités d'écriture, chez ce dernier, tenteront toujours de s'éloigner de l'individualisme ou de l'épanchement égocentrique, comme le démontrent clairement certains propos essayistiques de *L'en dessous l'admirable*.

¹⁴⁸ Dominique Combe, « Aimé Césaire et "la quête dramatique de l'identité", dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir. publ.), *Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 185.

La poésie de Jacques Brault, par la même occasion, se tourne vers une toute nouvelle éthique du poème. Georges-André Vachon considère ce recueil unique comme un véritable traité philosophique :

C'est peut-être aussi, fondé sur une éthique du poème, le premier traité québécois de philosophie ; le premier traité de philosophie québécoise. Car, être québécois, aujourd'hui, où l'espérance semble avoir fermé tous ses yeux, c'est aussi bien n'être pas. Jacques Brault, qui appartient à une génération presque silencieuse, dit une seule chose, tout juste intelligible ; le contraire, en tout cas, de ce que chacun voudrait entendre : c'est dans le non-être, dans l'extrême pauvreté, dans les marges de l'existence, qu'il faut chercher le Lieu commun, l'espace du Désir¹⁴⁹.

Voyons comment cela se manifeste dans *L'en dessous l'admirable*.

Ce recueil, composé de trente poèmes, dont certains en vers et d'autres en prose, se trouve scindé en son centre par le seizième poème intitulé « HALTE ». Les poèmes en vers exposent généralement les particularités de cet espace-sujet de l'en dessous (configurations de l'espace, processus de mise en mouvement de la subjectivité au sein de cet espace) alors que les poèmes en prose, à saveur davantage didactique¹⁵⁰, ajoutent un commentaire sur la démarche poétique en cours. Ces derniers sont reliés par l'italique, formant une sorte de trame narrative décrivant le périple du sujet, trame qui serait interrompue par les poèmes en vers (qui la brisent, donc, tout en relançant chaque fois son parcours). Le processus de la descente s'avère explicitement mis en scène dans les premiers poèmes jusqu'à ce que le sujet se retrouve manifestement, à partir du quatrième texte, « *Au pays d'en dessous* » (EDA, p. 226). Puis, le texte central « HALTE » vient préciser, comme on le verra, la voie philosophique qu'empruntera désormais cette écriture. Notons également les procédés de renversements et les constants jeux de contradictions qui animent le recueil. C'est que le sujet, descendu en dessous de soi et

¹⁴⁹ Georges-André Vachon, « Jacques Brault : À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 188.

¹⁵⁰ Selon Georges-André Vachon, le recueil entier pourrait être considéré tel un long poème didactique, visant d'abord à « dénoncer l'illusion linguistique, qui prend le langage pour un instrument de communication, le monde, pour un lieu de communion – comme si le Lieu commun tombait sous le sens » (*ibid.*, p. 182). Notons que la citation en exergue du recueil, si elle évoque une chanson traditionnelle anglo-saxonne où un personnage fragile tel un œuf se morcelle inexorablement (*Humpty dumpty sat on a wall / Humpty Dumpty had a great fall / All the king's horses and all the king's men / Couldn't put Humpty Dumpty together again*), réfère aussi au dialogue d'Alice avec Humpty Dumpty à propos de la relativité sémantique du langage et de l'arbitraire du signe (voir Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, 1871).

confronté au néant (épousant même la définition d'un sujet « qui »), devient le lieu même d'un possible retournement de situation, tout comme le travail constant de l'ellipse, dans ce recueil, conjoint l'en dessous à l'admirable.

4.1 Voyage au pays de l'en dessous

La révolution lyrique moderne n'est pas une manière de s'expérimenter soi-même, d'éprouver la profondeur de sa vie intérieure ou à l'inverse de l'abîmer dans la profondeur de la nature. C'est d'abord un mode spécifique d'énonciation, une manière d'accompagner son *dit*, de le déployer dans un espace perceptible, de le rythmer dans une marche, un voyage, une traversée¹⁵¹.

- Jacques Rancière

Dans cet envers du pays des merveilles, le pauvre chemineau prend tout de même la liberté d'ironiser sur sa condition d'exilé aux confins du mourir. Le liminaire précise la situation de ce sujet voyageur au début de son périple dans la langue, une langue trompeuse qu'il faudrait démasquer :

On appelle ça la vie
le chasse-nuit le hibou
de plein jour
il ne cherche pas les routes

mais les sentiers à demi
rongés de larmes sèches
un vent noir de ses espadrilles
y court dans sa foulée
rit de ceux-là qui
croient toujours en
mourir
(EDA, p. 223)

Ce sujet cherche donc « les sentiers à demi / rongés », porté par un « vent noir » qui se transformera bientôt en un « chemin noir » (EDA, p. 246). Si le *mourir* s'avère toujours en acte, le sujet s'en amuse, puisqu'il a la capacité de le traverser, comme il peut jouer avec la langue (on appelle ça la vie, qui se révèle être la mort, mais qui devient pourtant le seul lieu de survie pour ce sujet lyrique). Le poème en prose qui suit immédiatement

¹⁵¹ Jacques Rancière, « Transports de la liberté (Wordsworth, Byron, Mandelstam) », *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 91.

présente, avec une narrativité marquée, comment l'énonciateur tout à coup est appelé par des signes (sons, variations lumineuses) venus de cet autre monde :

Quelques sons nés au secret m'arrivèrent, un soir, en désordre, débris d'un monde fragmenté, presque perdu corps et biens. J'allais tout doucement me quitter, m'étendre; et dormir, mortellement. Mais ils m'en ont distrait. Silhouettes moirées au fond de la pièce, à la lisière de la pénombre, ils ne parlaient pas. Ils me regardaient par en dessous.
(EDA, p. 224)

Ces sons « en désordre », ces « débris d'un monde naufragé » le distraient de la mort qui endormirait fatalement, et constituent ultimement un appel à la mise en mouvement. Puis, on consent à suivre ces « protoplasmes de mutisme », empruntant la voie de l'en dessous : « *Suivons-les donc, ces protoplasmes de mutisme, puisqu'ils me font le dernier signe. Allons là-bas, et si je ne sèche pas sur place, c'est que la vérité sans masque est plus incroyable que je ne le croyais.* » (EDA, p. 224) Ces apparitions (sonores malgré leur mutisme, signifiantes malgré leur caractère informe) proviennent du monde de l'en dessous : un monde en négatif, près du mourir et de ce qui s'efface, ce lieu qui pourtant révèle une « vérité sans masque ». Le locuteur conséquemment se dénude, se dépouille, et sera presque réduit à sa fonction de marcheur¹⁵². On assiste en ce sens à la construction d'un corps-monde, d'un corps-voix en marche au cœur du « vent noir » (EDA, p. 223), toujours « plus bas », « dans la grande gorge » (EDA, p. 231).

On l'a vu dans les premiers écrits, l'essence de ce qui est perdu motive les transports, les motions. Dans cet autre texte, le sujet se dirige vers une figure aimée qui se trouve déjà « côté nuit ». On met alors en scène un horizon qui s'affaisse (« basse », « si basse », « rampe à ras »), ce qui frémit dans la terre des morts (« sous terre », « pâte / d'os à peine poussière »), tout comme ce « pauvre amour » perdu que l'on tente de rejoindre :

L'ombre est basse pauvre amour si basse
qu'elle rampe à ras de jour et ronge ta joue
côté nuit celle qui suinte sous terre et fait une pâte
d'os à peine poussière encore à la peine de vivre
(EDA, p. 225)

L'ombre revient cinq fois dans ce poème qui décrit la descente du sujet vers les gorges de la mort, là où il tente de retrouver ce « pauvre amour » vers qui l'adresse est dirigée¹⁵³ :

¹⁵² Repensons à la synecdoque de l'espadrille dans le liminaire.

¹⁵³ L'adresse à l'amoureuse, suivant la logique de cette poétique, rencontrera désormais diverses variations, allant même jusqu'à mêler le *tu* (vers qui le désir s'élance) à la disparition, voire la

« tu n'es plus qu'ombre *d'une ombre mal portée* loin de / moi pauvre amour » (EDA, p. 225 ; je souligne). Notons ici la rencontre de deux mots-motifs omniprésents dans cette poétique : le « mal » et « l'ombre ». Les évocations fuyantes et fluctuantes de l'ombre accompagnent cet espace-sujet fondamentalement mélancolique. Sur le plan de la représentation artistique, « [l]'ombre, comme trace, fait éprouver la distance, provoque une conscience de l'éloignement et de la mort, provoque une attente. [...] Dans l'ombre coïncident le sentiment de la perte et la promesse d'un retour¹⁵⁴. » Quant à la notion poétique de Mal, revenons un bref moment à Baudelaire, à qui Brault se réfère d'ailleurs dans plusieurs poèmes¹⁵⁵. Baudelaire élabore une conception du Mal telle une négation créatrice, qui « promeut la puissance d'ironie, de dépassement de l'agir humain dans lequel la destruction, la négation même constituent les figures créatrices de l'affirmation¹⁵⁶ ». Si cette démarche ironique s'apparente à celle de Brault, on conviendra aisément que les points d'appui de ces conceptions de la poésie divergent. Chez Baudelaire, « [n]ous sommes donc nés avec "cette part infernale", irréductible, qui nous projette, nous multiplie, nous invente, c'est-à-dire nous déplace, dans l'agitation et sans repos, hors de toute essence et de toute saisie par l'Idée¹⁵⁷ ». Pour Brault, nous ne sommes pas encore nés, le sujet d'emblée s'avère sous soi. Cette force négative d'affirmation aura nécessairement d'autres inflexions possibles, d'autres visages, davantage discrets. C'est pourquoi l'emphatique chute par le Mal baudelairienne devient plutôt, chez Brault, une descente tranquille vers les territoires de la clochardisation. Cela exprime par ailleurs une forme de marginalité et d'inadéquation au cœur de cette diction : être *mal* à l'aise, *mal* ajusté au réel et de surcroît, *parler mal* ou maladroitement¹⁵⁸, adopter cette posture de retrait qui déploie subtilement le regard ironique.

mort : « Si je voyage vers toi mal rafistolé / yeux cousus comme vieilles cicatrices / si jamais je n'arrive à rembarquer le temps / comme mort qui mène bon train / si je repars en quête de toi sur une aile de héron / et ne sais plus où je vais à la fin / c'est que tu n'existes pas / et tu le sais bien » (EDA, p. 253).

¹⁵⁴ Véronique Mauron, « Les ombres », *Le signe incarné, op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁵ Les figures du poète albatros ou de la cloche fêlée se joignent inévitablement, chez Brault, à celle du mauvais pauvre garnélien, car cette dernière demeure davantage le point d'ancrage de cet imaginaire.

¹⁵⁶ André Hirt, *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 25.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁸ Ce mal en mode mineur apparaît ici fréquemment sous la forme d'adverbe. Ces locutions adverbiales de manière soulignent en ce sens l'imperfection, l'inadéquation, le malaise, etc.

La lente dégression s'avère dorénavant inéluctable pour cet « oiseau sombre / et qui sombre dégradé vers l'ombre basse » (EDA, p. 225) alors qu'apparaît cet agencement typographique, cher à Brault, en forme d'escalier descendant, et qui marque, au cœur même du rien, le signifiant minimal de ce mouvement qu'est devenu le sujet lyrique :

plus rien
 un vide blanc au cœur de l'ombre
 plus basse
 que l'en dessous
 de tout
 (EDA, p. 225)

Encore une fois, le jeu des contradictions permet de concevoir un espace où le *tout* rencontre le *rien*, où le vide blanc perce l'ombre. Car le pays de l'en dessous est régi par des modalités inédites que l'on découvre progressivement. En effet, « [a]u pays de l'en dessous, on fait bien des choses. Très correctement. Si d'aventure (qu'on me pardonne ce mot incongru) quelqu'un se trouve mal, on l'aide comme il se doit. On le délivre de son erreur, de son illusion. » (EDA, p. 226) Celui qui s'aventure au pays de l'en dessous prendra par conséquent les traits impersonnels du *quelqu'un*, on va même jusqu'à lui enlever toute expression faciale pour mieux lui plaquer à la place un effroi paisible : « Donc, aucune peur, ni sueur, ni soudaine envie d'uriner. On lui plaque sur la face un effroi paisible, décisif, qui n'échauffe ni ne refroidit. Qui pétrifie. Dès lors, ce quelqu'un est; mort ou vivant? Qu'importe. Il n'y a plus de différence. » (EDA, p. 226) Le mauvais pauvre garnélien ici semble définitivement transformé, voire surpassé, laissant sa place à la figure rieuse du pitre anonyme, du clochard ironiste, que l'on retrouve partout dans ce recueil. Le voyageur rencontre du même fait une nouvelle forme d'existence (ce *quelqu'un est*), c'est-à-dire qu'il n'est pas mort (inerte comme la mort en haut qui menaçait de l'endormir), ni vivant (ou désirant : « je n'ai plus de désir. Je ne souffre aucunement », EDA, p. 226). Car il se trouve en fait « côté nuit », dans l'en dessous des choses, éloigné de la volonté individuelle et autres mirages du moi¹⁵⁹ ; là il se glisse et explore. L'affirmative confirme au final cette reconfiguration de l'espace : « Oui, au delà » (EDA, p. 226).

¹⁵⁹ L'analepse suivante évoque à ce titre l'époque précédant cela : « des choses n'étaient que mirages et chacun et tous / allaient comme si / la terre tournait dans un sens / un seul bon le juste le nécessaire avec un bruit // de satisfaire à la vie bête tu t'es ouvert / à la bête sans corps et maintenant (touche) / vois comme ta solitude hier était encombrée » (EDA, p. 232).

Une mystérieuse transformation s'est opérée. Pour en dresser un juste portrait, ce sujet toujours tributaire d'une mémoire nostalgique, revêt les traits d'une « bête mélancolique » discrète explorant les possibilités de l'en dessous, tout entier engagé dans un présent ouvert :

*Un jour, mais non : il n'y avait plus d'événements, je le sentais à un relent de nostalgie, un écœurement léger; discret; quelque chose de moi ne m'avait pas rejoint, était resté indécis encore ou dissimulé au cours de la descente, une certaine douleur incertaine, épouvante mal assagée, pas glorieuse du tout, **bête mélancolique** d'un autre monde où je vécus jadis (et si vite), un soupçon de regret, une manière de ne pas tout à fait, ne pas exister comme il convient d'habitude (et même ici), un souvenir timide, honteux presque, d'avoir été (où donc) quelqu'un et beaucoup d'autres, avec des mouvements du corps, des bruits de la voix, même oui (est-ce possible), une paix mystérieuse à ne rien faire (nul regret nul espoir) que d'être.*
(EDA, p. 228; je souligne)

Si, « au cours de la descente », le sujet a bel et bien perdu quelque chose du *moi*, renforçant sa posture de timide « bête mélancolique », ce processus cependant aménage l'ici en fonction de nouvelles configurations de sens :

Cela s'est passé. J'ignore comment, pourquoi. Cela s'est passé. Car j'étais seul. Parfaitement. Et si tranquille, dans une telle certitude que j'ai dû désapprendre en un éclair à me supposer un indice d'avenir et de mémoire même intolérables.

Ici, le rien règne et repose.
(EDA, p. 228)

Les poèmes en prose poursuivent ce commentaire, utilisant les effets narratifs et la première personne du singulier (ce qui renforce le ton essayistique). On y remarque également plusieurs descriptions de l'ici du dessous, alors que les poèmes en vers usent de tonalités plus abstraites, explorant cet espace où le « rien règne et repose » ainsi que les modalités nouvelles que celui-ci impose au sujet lyrique (alors désigné généralement par la troisième personne du singulier, le *on* ou encore le « qui »). Ces derniers textes en vers apparaissent à première vue davantage hermétiques, entre autres lorsque les perspectives spatiales se trouvent brouillées ou carrément renversées. En outre, on évoque parfois ce qui pourrait constituer un paysage du monde *au-dessus* (la neige, les oiseaux, le ciel).

Par l'intermédiaire du pays de l'en dessous, le sujet rejoint les lieux du négatif et du mourir, mais non la mort en soi (celle qui abolirait toute possibilité de représentation

ou de parole). Il s'agit en effet d'un monde en négatif, une sorte d'univers parallèle ou encore un lieu métaphorique – d'où là référence à Lewis Carroll ainsi que les nombreuses allusions aux perceptions troubles (ombres, traces, illusions)¹⁶⁰ – qui nous parle aussi, avec ce regard oblique du dessous, du monde au-dessus. Comme si l'univers du recueil, sur le plan de la représentation, couvrirait l'envers et l'endroit (cet endroit où, de façon récurrente, tombe et s'accumule la neige¹⁶¹). En effet, les perspectives du dessus et du dessous parfois se touchent, puisque le sujet en perçoit les deux versants, même si son périple l'a d'abord orienté vers l'en dessous. Il s'agit alors d'aborder cela telle une question de posture et de provenance du regard, un regard « de ténèbre et d'envers » (EDA, p. 231) qui teinte la perception globale du monde décrit. Or, le paysage hivernal, dans sa lenteur silencieuse, est aussi une figure de la mort en marche, tout comme chez Marie Uguay, cette étoile filante de la poésie québécoise contemporaine partageant de grandes affinités avec l'univers de Brault, affinités qu'il serait judicieux d'analyser, en d'autres circonstances, pour mieux relire la production poétique récente¹⁶².

Parfois, au sein d'un même texte, la solitude où conduit ce voyage en dessous rencontre le paysage au-dessus où la neige tenace trace dans le ciel ses mouvements mélancoliques. D'abord, cet « ailleurs », cette « mort *ici* » de « comètes noires » et de « criblures de nuit » (EDA, p. 229) :

Dans ce pays personne mutisme de rigueur
aucun rire ni brisure
l'horizon est terreur
du tout présent prégnant
sans figure
(EDA, p. 229)

¹⁶⁰ Pensons « au miroir fendillé soudain confondu ni mort » (EDA, p. 233). Or ces apparitions floues, brouillées par la pénombre et les lieux de nuit ou effacées par l'éblouissement d'un ciel neigeux évoquent également le paysage typiquement québécois. En effet, les vastes espaces recouverts de neige rendent la lisière de l'horizon souvent imprécise, on ne sait alors plus très bien distinguer ce qui sépare le ciel et la terre, ni ce qui évolue au-dessus ou en dessous : « en cette nudité / lisse et douce infinie / enfance d'un lac au matin / ou dans le noir de la nuit / quelle différence luit / au sexe des montagnes renversées ventre à l'air / la plaine du ciel jamais ne se ferme aux errements » (EDA, p. 237).

¹⁶¹ Par exemple : « neige pelures d'oignons neige des ciels gelés ô / (de plus haut que nos vœux) viens ilienne viens nous / attendons naufragés » (EDA, p. 236). Voir les autres occurrences significatives dans les poèmes en vers suivants : p. 225, 227, 229, 231, 235, 245.

¹⁶² Isabelle Duval parle d'ailleurs d'un *lyrisme altéré* chez Marie Uguay; « *Ce qui nous prolonge. Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay* », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2001, 123 f.

Puis, le regard porté vers le haut dévoile le trouble qui teinte l'humeur du déambulateur, ce sujet réduit peu à peu à sa plus infime expression :

les ciels de mars *ici* malaxent la neige tenace
les pavés geignent sous le virage des vents

qui

cette *presqu'ombre* qu'annule
un semblant d'être
(EDA, p. 229; je souligne)

Une reconfiguration spatiale s'opère au sein du poétique, car le regard du sujet embrasse dès lors tout cet espace qui comprend à la fois l'en dessous et l'au-dessus. Ce lieu d'énonciation en négatif, d'où la voix lyrique s'organise et se déploie, tel l'envers d'une image, donne aussi accès à sa surface, et la révèle à partir d'un point de vue qui porte en soi une ombreuse lumière. Tels des versants opposés, mais inséparables, l'envers et l'endroit se comprennent dans cette tension même qui les unit¹⁶³, tout comme l'ellipse du titre conjoint *l'en dessous* à *l'admirable*. Ce processus agit comme un négatif photographique sur lequel les parties lumineuses des objets sont figurées par des taches sombres et inversement. Or le négatif photographique porte en son essence même la possibilité de l'image, et agit en révélateur. Une fois transformé, il la révèle. Il figure donc cette forme de transitivity qui se sert de l'envers et qui peut produire des renversements, des retournements, des révélations, successivement.

4.2 Qui tombe là?

Les répétitions du « qui » interviennent de manière signifiante, dans la suite du recueil, cristallisant le processus de dénuement en cours. Ce pronom relatif se comprend à la fois avec un antécédent exprimé (se référant à ce sujet lyrique en particulier) et sans antécédent exprimé (évoquant l'indétermination dans laquelle le place malgré tout cette posture de dépouillement). Ce pronom, comme incarnation linguistique de l'identité mouvante du sujet lyrique, agit selon trois modalités : 1) interroger et remettre

¹⁶³ On ne compte d'ailleurs plus les images, dans le recueil, où la pénombre et la lumière se rencontrent : chasse-nuit / plein jour (EDA, p. 223), lisière de la pénombre (EDA, p. 224), demi-sombre (EDA, p. 225), aube (EDA, p. 230 et 245), « veilleurs de l'aube » / « traversée du plus sombre » / « treillis d'admirable matin » (EDA, p. 258).

constamment en question cette identité; 2) en accumuler les diverses représentations changeantes; 3) puis maintenir une certaine indétermination quant à sa définition pour préserver sa transitivité. Ainsi la subjectivité est-elle définie par son épuisement incontournable : « qui / cette presque'ombre qu'annule / un semblant d'être » (EDA, p. 229). En utilisant le pronom sous sa forme interrogative, on interroge plus loin l'altérité qui loge désormais au sein de cette instance subjective :

Qui est-ce en moi (en moi dirais-je comme un autre
présent) qui est entré par effraction a tout
saccagé plus rien en place et cet autre je
me désespère tant il est de glace et dur et grinçant

l'aube est venue elle aussi humectée de doute mais
celui-là n'est pas parti (collé accroché ventousé
aux parois) de l'âme il gruge et fait son chemin
fixe
plus sombre
(EDA, p. 230)

Le doute teinte ce moment de transition qu'est l'aube, alors que le chemin qui sort lentement de la pénombre, s'offrant au regard, s'avère celui d'une altérité qui gruge. Si le chemin se fixe un instant, c'est pour ensuite retourner dans le sombre. Car rien n'est permanent dans cet univers, hormis l'avancée, la marche irrémédiable de l'errant. La perpétuelle transitivité demeure à cet égard assurée par la condition même de ce sujet en négatif¹⁶⁴. Si « plus rien » n'est en place, la conjonction *et* ajoute à ce décor la présence même de *cet autre je*, alors que la motion se poursuit : « et toujours (à : jamais) condamné suis-je / (est-ce moi ce mal-être) à errer chien mordu » (EDA, p. 230).

Dans le poème qui suit immédiatement, les mêmes perspectives réapparaissent. Par surcroît, l'ambiguïté sémantique et syntaxique engendrée par l'utilisation anaphorique du « qui » invite à comprendre les différents syntagmes comme des propositions relatives et/ou comme une sujet-*qui* en acte :

Qui me rappelle soudain plus bas
dégluti dans la grande gorge
est-ce toi lumière en dessous de terre
(EDA, p. 231)

¹⁶⁴ Un espace-sujet de plus en plus défini, dans la suite du recueil, par le vent dur, le froid et la glace.

Dans la formule « Qui me rappelle soudain », on peut en effet entendre cette altérité qui fait signe, encore « plus bas », invitant au voyage. En demandant « est-ce toi? », l'énonciateur évoque aussi cette altérité qui le constitue dorénavant, évoluant dans les territoires de l'en dessous:

qui flagelle les formes flasques aux murs de misères
 qui s'élève fémur et tibia tout confondus
 enjambe les ahuris de ténèbre et d'envers
 comme houlée de cendres défie à contre-vent
 les arbres échoués à leur destin d'épouvantails
 les oiseaux grillés sombres sur fond d'hiver
 les vents épineux les ronces de glace

qui fait vœu de ses ailes lourdes s'étonne bécasse
 s'écrase larve de limailles éparpillées
 vers de fer qui s'aimantent et s'embrassent
 à bout de bêtise
 (EDA, p. 231)

Les propositions relatives offrent de fait deux lectures possibles, et qui peuvent coexister simultanément. Elles précisent d'abord par effet d'accumulation les caractéristiques de cet espace : un monde de « ténèbre », d'« arbres échoués », d'« oiseaux grillés sombres sur fond d'hiver » et de « vents épineux ». L'agencement anaphorique pour sa part suggère une lecture reliant les segments verbaux à un sujet-*qui* en acte, se donnant alors telle une voix lyrique. Corps-monde et corps-voix, il chemine dans l'espace du texte remettant sans cesse en jeu son identité de *presqu'ombre*. Il « flagelle les formes flasques aux murs de misère », « s'élève » malgré un corps en loques¹⁶⁵, puis « enjambe les ahuris de ténèbre et d'envers » et autres débris du paysage. S'il « défie à contre-vent » les débris qu'il rencontre, sa condition défaillante demeure incontournable (il « fait vœu de ses ailes lourdes » qui lui pèsent, « s'étonne bécasse » tel un albatros boiteux, « s'écrase larve »). Les références à un sujet amenuisé pullulent d'ailleurs, dans la suite de l'œuvre. Ce « moi, mince pelure d'identité » (EDA, p. 241), « petite larve délavée d'insomnie » (EDA, p. 251), dont le regard s'avère empreint de fatigue, cherchera malgré tout à percer l'ombre qui descend.

Le regard, aspect fondamental de cette poétique, structure la motion perpétuelle de cette poétique descendante. L'orientation de l'avancée en effet s'accompagne de l'impératif de regarder plus attentivement au sein même de la dépossession, de ce qui

¹⁶⁵ Voir un corps lié aux charniers de l'Histoire, tel qu'évoqué dans les premiers écrits.

tombe et s'affaisse, au cœur de ces choses clochardes qui sauraient révéler l'inusité : « Si tu crois si tu vois (ouvre les yeux ouvre-les donc) / que ça ne tient plus debout (les assurances les valeurs / débit crédit en somme ce qui reste) s'il en reste / quelque chose par terre tombé ou apparu comme ça » (EDA, p. 232). Parallèlement le sujet s'abîme peu à peu dans sa fonction de disparu : « L'espérance fermait ses yeux coquelicots j'avais / tant vécu d'elle et veuf ma vie en l'autre perdit sang » (EDA, p. 233). Car il faut consentir à se dissiper progressivement, aller aux limites de l'anéantissement, pour excéder les bornes de la vision et enfin percevoir ce qui s'est effacé : « Cette fois je serai clair / j'ai vu l'aveugle voyante / ma trace quand je n'étais plus à l'arrivage / passée déjà disparue vanité de naissance vite perdue » (EDA, p. 234). On ne saurait donc rien posséder en ces territoires de l'en dessous – ni soi, ni même la langue – il s'agit plutôt de découvrir des rythmes inédits, comme l'évoque Brault lui-même : « Tel est le rythme de la langue : une impulsion à dire, au besoin avec les mots du commun, l'effacement de ce qui se dit. Sans laisser de trace. Ne subsiste qu'un vertige, un tremblement inassignable à *qui* que ce soit¹⁶⁶. » Anti-Icare, le sujet s'enfonce dans la pauvreté, près du *nulle part*, dans un pays sans ruines ni directions :

tombée du vol et jamais l'essor ne dure
dure croyance je croyais revenir
d'après ruines mais non le chemin
se perd perclus sommes-nous
hommes de si peu d'une fois
sans autre qu'elle trace effacée

nulle part donc et sans débouché
(EDA, p. 235)

Tel que l'indique le même poème, la négativité n'empêche ni le questionnement ni l'éventualité d'une découverte : « pourquoi / pourquoi pas si rien plus rien » (EDA, p. 235). Le vide adopte dès lors les contours d'un espace à arpenter où le sens se reconfigure à partir de son versant négatif : « nébuleuses galaxies espaces non calculés ô vide / plus loin que le dégoût d'exister plus loin que le tout / ah oui et sans fond ni leur promesse d'un peut-être / un non-sens comme fumée d'hiver debout sans bouger » (EDA, p. 233). Au terme de cette première moitié du recueil, au seuil d'un nulle part sans fond et d'un non-sens aux apparences immobiles, le sujet fait « HALTE » pour mieux reconsidérer les potentialités qui s'offrent à son regard désirant.

¹⁶⁶ Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, p. 153 (je souligne).

4.3 Chemin perdu trouvé reperdu

La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours perdre¹⁶⁷.

- Philippe Jaccottet

Le poème « HALTE » se compose de quatre fragments (répartis sur quatre pages) reliés par l'italique et par l'emploi des points de suspension au début de chaque texte. Dès le premier fragment, le sujet cherche à ouvrir un passage, une nouvelle voie d'écriture :

*... quelques feuilles d'un cahier où par des mouvements d'écriture j'essayais
(pendant quel hiver?) d'ouvrir un passage de ce fragment d'Hölderlin :
Ce que nous sommes n'est rien,
Ce que nous cherchons est tout.
à ce fragment de Lao-Tseu :
L'être donne des possibilités,
c'est par le non-être qu'on les utilise.
(EDA, p. 239)*

Ainsi le passage entre Hölderlin, ce grand poète romantique, et la philosophie taoïste est-il *tracé*¹⁶⁸. Jacques Paquin souligne, dans une perspective similaire, que l'œuvre de Brault « pose la question du langage et de l'être comme indissociables de la coexistence de bornes antithétiques. Ce parti pris contre les certitudes conduit cette poésie à rechercher du côté de la négation, du côté de l'absence, de ce que le poète appelle le non-être¹⁶⁹. » Posséder s'avère une vaine entreprise, puisque posséder l'identité ou la langue demeure une cruelle illusion. Plutôt, dans cette poétique, tout est histoire de cheminement. À l'évidence, la référence au taoïsme ne semble guère fortuite, le poète en

¹⁶⁷ Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1988, p. 148.

¹⁶⁸ Sur l'influence de la philosophie orientale chez Brault, voir aussi Yves Laroche, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, Mémoire de maîtrise présenté à la Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 1992, 131 feuillets.

¹⁶⁹ Jacques Paquin. *L'écriture de Jacques Brault. op. cit.*, p. 41.

fera effectivement une influence centrale dans la suite de son œuvre¹⁷⁰. Brault commentera à ce propos, dans une chronique plus tardive, son intérêt pour le taoïsme en des termes presque légers :

Croyez-moi, très chers, si je pratique les randonnées lointaines dans les contrées du non-désir, c'est uniquement parce que je déteste tout savoir qui peut devenir pouvoir. Chose difficile que le refus « d'arriver ». Et plus difficile encore, l'inaction sereine et désabusée. On nous a enseigné le contraire ; notre culture se fonde sur les jugements de valeurs et la réputation qui s'ensuit. Nous sommes les héritiers du plein jour et du soleil dur. Mais j'ai parié sur la nuit, avec ou sans lune¹⁷¹.

Michel Lemaire, à propos du thème de la mort dans *Au bras des ombres* (recueil que Brault publiera en 1997), formulera en complément cette judicieuse remarque : « Le taoïsme de Brault l'a sans doute aidé à mieux comprendre que, si la vie est un échec, cet échec est la vie, qui est. Retournement du négatif en positif. Que la mort, même envisagée comme un néant, n'est donc qu'une étape de ce retournement¹⁷². »

Dans la suite de « HALTE », la démarche du poète se précise, alors qu'il dresse une sorte de bilan. Il évoque à ce titre l'échec du projet collectif lié à la poésie, durant la Révolution tranquille, puisque ce projet était de l'ordre de la projection, voué par là même à une résolution future (et qui n'est pas venue). Brault réitère alors l'importance d'explorer l'univers d'un sujet dépouillé, appauvri, pour rejoindre une forme de territoire impersonnel, et ainsi mieux explorer le présent, seule temporalité capable de recueillir ne

¹⁷⁰ François Jullien explicite ce fonctionnement de la *communauté des opposés*, dans la philosophie taoïste, qui relève à la fois d'un processus actif et d'un idéal de dépouillement fécond : « Les taoïstes ont toute commodité, en effet, pour ouvrir un terme à son autre et penser la communauté des opposés, puisque *il n'y a pas*, à leurs yeux, est à la source de *il y a*. Étant passée à côté de la pensée de l'Être, la pensée chinoise n'est pas embarrassée par la disjonction sur laquelle s'est fondée l'ontologie et dont toutes les autres ont découlé : être/non-être. D'emblée, la pensée du négatif s'en trouve littéralement, et puissamment, retournée » (François Jullien, *Du mal / Du négatif*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, p. 131). On entend forcément ici des échos de la poésie de Brault. En constante interaction, cette *co-hérence* du *il n'y a pas* et du *il y a* permet un processus de dépouillement, une *dé-détermination* qui évide, dé-sature, « en travaillant explicitement à l'envers de l'enlèvement-accaparement déterminatif auquel contraint le langage » (*ibid.*, p. 133) pour mieux « rendre la vie à sa fluidité et son infinité » (*ibid.*, p. 133). C'est-à-dire que ce qu'*il n'y a pas* révèle que les contraires d'emblée ne s'excluent pas, mais sont en mouvement l'un vers l'autre et l'un dans l'autre, processus au sein duquel le négatif « retir[e] alors aux déterminations des choses leur opacité exclusive en les ouvrant à la communication par-dessous leur contrariété » (*ibid.*, p. 133).

¹⁷¹ « Les bagages sans voyageur », chronique dans *Ô saisons, ô châteaux*, *op. cit.*, p. 132. Brault ajoutera plus loin : « Ah ! nuit coquine, moqueuse et légère comme un bagage de Tao, tu m'as bien eu ! » (*Ibid.*, p. 136).

¹⁷² Michel Lemaire, « Le fleuve et la mort », *Voix et images*, vol. 23, no 3 (69) 1998, p. 608.

serait-ce qu'une impression légère de poésie. Il importe *a priori* d'accepter de se perdre, de tout perdre, même ce que l'on concevait – ou ce que l'on nous avait appris à concevoir¹⁷³ – comme de la poésie :

Je me suis perdu en chemin. Le poème, loin de s'accomplir, s'est comme déréalisé. Et l'espérance, collective et personnelle, gueulée à tous les vents ou tenue à la chaleur du secret, sociale et politique ou intime et amoureuse, l'espérance de lendemains meilleurs s'est démasquée : leurre, illusion, fumisterie. Le temps, celui de l'histoire aussi bien que des projets, ne nous compose que pour nous décomposer.
(EDA, p. 239)

Entreprenant de reconquérir le présent, le sujet lyrique encore une fois se voit attiré par des sonorités lointaines, qui lui font signe¹⁷⁴. Aux limites de la décomposition, il découvre le véritable destin de sa voix à même cette *perfection d'inexistence*, en fait sa voie privilégiée, la seule forme de folie qui lui apparaisse désormais « viable » :

C'est alors que dans cet espèce de no man's land, dans cette perfection d'inexistence, j'ai entendu le chant nu de l'indicible : un presque rien qui, justement, n'est pas rien. Une manière de folie, la seule viable, confondant la déraison de toutes les raisons. Et qu'y a-t-il, aujourd'hui, de plus vieux que le journal de la veille?
(EDA, p. 239)

Ce sujet amoindri, dans un effort d'humilité volontaire, réinvestit le présent au cœur de ce *no man's land* qui lui offre l'imprévisible, suivant ce « *choix, sans cesse renouvelé (toujours imprévisible), de ne pas " réussir sa vie " »* (EDA, p. 240), tel que le stipule le fragment suivant.

Il partira par conséquent en chasse du moment¹⁷⁵, ces moments fragiles qui détermineront l'essence fuyante de son identité affaiblie : « je m'éteins / (la pluie les vents cliquetis d'os / et d'un autre temps) / je ne songe plus ne souffre plus je n'oublie même plus » (EDA, p. 248). Cet amenuisement découvre corollairement le vrai visage de l'en dessous : l'admirable. Soit le quatrième fragment :

¹⁷³ « Les odes et les hymnes de jadis déployaient leur grandeur (et leur longueur) avec ostentation pour signifier sans équivoque la recherche du sublime (encore lui). Le poème à tonalité légère suit des voies détournées, s'arrête aux futilités, s'amuse et s'attarde. Sous sa blouse d'écolier, il cache une intime béance » (Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, p. 149).

¹⁷⁴ Dans le quatrième fragment on en trouve une autre confirmation : « *Quelques sons nés en dessous du prévisible m'occupèrent une saison ou deux, histoire de me dévoiler par fragments successifs un visage si méconnu qu'il en avait l'air inconnu* » (EDA, p. 244).

¹⁷⁵ « Un moment fulgure », « un moment déchire doucement / l'immobile de l'âme basse » (EDA, p. 245).

L'admirable ne surgit pas au coin de l'éclair. Par pénombres il se rend manifeste, sans gêne aucune, et sans parade – mais pudique, le cœur aux lèvres sous apparence d'un sourire né de douleur. Et il nous aime. Avec le temps qu'il faut, le temps qu'il fait. Et puis il meurt. Comme l'instant. Pour renaître ailleurs.

(EDA, p. 244)

Revenons au deuxième fragment qui complète ces éléments de poétique :

Car si les mots, tous les mots, appartiennent au premier et au dernier venu, c'est avec et dans le langage le plus suspect, le plus louche, le plus faux (violenté), que nous trouvons le début d'un chemin (étroit) vers la vérité (si simple) en dessous des certitudes établies, et admirable même si elle n'existe pas (pas encore).

(EDA, p. 240)

De même que le contenu des parenthèses corrige et déplace le cours de la signification, de même on constate l'importance du *pas encore* qui intervient, à la toute fin du fragment, pour ouvrir une nouvelle possibilité de sens en dehors des conventions préétablies, au sein de cette langue suspecte et louche. L'énonciation lyrique se déploie, à même la dépossession d'un sujet « mince pelure d'identité » atteignant le lieu du *commun*, et permet conséquemment d'accueillir les diverses tonalités d'un *nous* qui assure à cette langue la force renouvelée d'un *vivre* :

... moi qui parle ainsi? moi, mince pelure d'identité, ou roi, ombre frêle sous mon regard portée? Non, c'est nous, sans exception, de ce lieu commun et sur ce peu de terre sous tant de glace, qui sommes visités, rachetés, par la persistance de la vie insignifiante – et jusqu'au cœur de la mort, fatalité qui ne concerne que toi et moi, alors que nous, nous ne pouvons que vivre.

(EDA, p. 241)

Ainsi le poète se joue des définitions usuelles en inversant la signification même de l'expression « lieu commun », en ce *vivre* hétéroclite, lieu d'ipséité. À l'instar de Georges-André Vachon, on conviendra que, dans cette poétique,

[l]e lieu commun est tout le contraire de l'attendu. Il est l'enfant du hasard ; il surgit du non-être et y retourne (disait Mallarmé). Loin d'être vérité ou image reçue, il est le fruit de l'incertitude et du non-savoir. Et la liberté n'est point faculté de choisir entre deux voies tracées, deux vérités également établies. Elle est pouvoir pur de décision – décision que ne détermine nulle évidence extérieure : décision d'avancer, dans le noir, parce que le mouvement est obscurément perçu comme Bien, et l'immobilité, comme Mal absolu¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Georges-André Vachon, « Jacques Brault : À la recherche d'un lieu commun », *op. cit.*, p. 187-188.

Ce lieu révèle sans équivoque un sujet en dessous, un sujet qui chemine à même l'évidement : « Mon chemin s'est défoncé à bien des tournants » (*EDA*, p. 302). Il s'agit précisément d'un chemin noir qu'il faut perdre, trouver, puis reperdre incessamment :

Le chemin le chemin noir
 le chemin dur à parcourir
 et droit comme un glaçon de gouttière
 chemin perdu trouvé reperdu
 et qui vous tient à l'écart du ciel
 chemin de cendres et silences
 écoutant sous le friable de neige
 les yeux qui s'ouvrent des morts
 en forme de plain-chant
 et seul devant ces regards qu'assène l'obscur
 avec au-dessous de moi ce chemin
 en craquements de vieille terre
 seul avec l'effroi aux ailes effrangées
 (*EDA*, p. 246)

En ce chemin de solitude, au cœur de ce *no man's land* à arpenter, le recours à l'adresse se transforme. L'adresse au *tu* de l'amoureuse (dans les premiers écrits), celle avec qui le seul royaume possible pouvait par moments exister, se déplace en effet vers un *tu* généralisé qui englobe désormais le *tu* de l'aimée (qui semble indubitablement perdue), l'altérité du sujet et plus généralement, la mort. Car il n'y a plus de royaumes ou de certitudes qui tiennent en cet espace du non-être et de la dévastation :

je pense à toi par ce chemin d'haleine basse
 je sais qu'il n'y a plus de royaumes
 entre ces murs maigres j'entends
 le bruit du temps qui se ferme
 le chemin s'effondre sous les pas
 (*EDA*, p. 246)

Cette modulation de l'adresse se concrétise dans plusieurs autres textes du recueil (sur lesquels nous reviendrons). Elle motivera chaque fois les déplacements du sujet, l'entraînant plus avant sur le chemin effondré. Le motif récurrent du vent intervient ensuite pour accompagner la dégression typographique et sémantique qui clôt le poème :

et je sens sur mon épaule un vent de nuit
 mes mains renversées ne versent que vide
 le chemin noir encore plus noir le chemin
 le chemin sans fin bordé de noir
 les larmes se figent sur mes joues

chemin où je suis de glace
 et vieux
 très vieux
 tout à coup
 (EDA, p. 246-247)

L'épuisement du sujet se voit indissociable de son cheminement alors que les bords noirs accentuent le creusement de cet espace qui s'ouvre sans fin. Le recueil entier intensifie la discordance qui dynamise le dire au-delà des nombreuses annonces de la finalité, toujours différée par de nouvelles mises en mouvement. Dans cet univers, précisément, les contradictions ne s'opposent pas irréductiblement, elles sont tributaires de ce que les taoïstes nomme la non-dualité¹⁷⁷, c'est-à-dire que les contraires existent simultanément, par la tension même qui les relie et les anime. Par le truchement de cette poétique de la sagesse s'actualise ce phénomène, et ce, à maints égards (ici souligné par l'ellipse entre le vivre et le mourir qui se rejoignent dans le *même*) : « Longtemps j'ai cru longtemps j'ai voulu longtemps / longtemps ne pas mourir ne plus aimer ne plus / et pourtant j'ai su pourtant de source sûre que / vivre mourir c'était même mouvement » (EDA, p. 250).

Ainsi la démarche poétique de Brault témoigne-t-elle, par cette constante éthique de l'humilité, d'une forme d'intimisme qui se méfie des épanchements du sujet autobiographique, qui le met consciemment à mal, le poussant aux limites du mourir, pour accéder à un lyrisme critique. Mais, contrairement aux jeunes poètes formalistes des années 1970, Brault n'aura jamais tenté de mettre au rencart la subjectivité, car il pressent dès le début de son œuvre que la mise en acte d'une subjectivité lyrique procède d'emblée d'une distance critique, d'un dessaisissement de soi (que figurera plus tard le sujet-clochard) permettant une ouverture intersubjective. Cela renouvelle la pratique poétique et éclaire, du même coup, certains enjeux de la production contemporaine. Il est intéressant de mentionner ici le parcours de Nicole Brossard, figure centrale du formalisme québécois, que la critique considère comme la chef de file de cette génération littéraire. Sa démarche s'avère d'abord radicale, visant à expurger le discours de tout sujet

¹⁷⁷ Voir à ce propos Guy Rachet (dir. publ.), *Sagesse taoïste : Le livre de la voie et de la vertu (Tao-tö-king) de Lao-Tzeu* (trad. par J.-J.-L. Duyvendak, 1987) ; *Le vrai classique du vide parfait de Li Tzeu et Traité du maître transcendant de Nan-hoa par Tchoang-Tzeu* (trad. par Léon Wieger, 1913) ; *Le livre des récompenses et des peines* (trad. par Abel de Rémusat, 1816), Paris, France Loisirs, coll. « Bibliothèque de la sagesse », 1995, 470 p.

pour mieux aspirer à une parole neutre, à un *centre blanc*¹⁷⁸ de la langue. Puis, influencée par les réflexions féministes, la poète en viendra dans les années 1980 à rejeter l'objectivisme pour réintroduire dans son écriture la question de la subjectivité, ici un sujet-femme (pulsionnel, désirant), en tentant de récupérer ce qu'elle nomme « la chair de l'écrivain¹⁷⁹ ». Elle réinvestit dès lors pleinement l'intime. Or la critique littéraire semble demeurée davantage timide à l'égard du parcours de Jacques Brault, tout aussi fondateur. Repoussant les limites de la forme poétique, entre autres par ses expérimentations prosaïques et son intérêt pour une lisibilité qui s'accroît à partir des années 1970, Brault annonce en effet la production poétique québécoise des années 1980 et 1990 qui se tourne vers le menu, le familier, où l'intérêt pour la proximité rencontre l'usage fréquent du poème en prose. S'ils empruntent donc des chemins théoriques différents (Brossard se passionne pour le féminisme alors que Brault fréquente la philosophie taoïste), dans les années 1960 et 1970, les deux auteurs en arriveront à des lieux poétiques qui se révèlent bien plus proches que ce que la critique aura bien voulu souligner jusqu'à maintenant.

La philosophie taoïste renforce par ailleurs, dans l'œuvre de Brault, l'importance de la posture du poète-artisan¹⁸⁰ s'imprégnant de la parole commune. Consentir à la dépossession, s'éloigner de tout discours ou *savoir qui veut devenir pouvoir*, c'est inquiéter la langue et renouer avec une dimension éthique du poème, dimension qui sera au cœur de plusieurs démarches poétiques très actuelles. Car « un poème n'est tel qu'à inquiéter tout le langage¹⁸¹ », nous rappelle Paul Chamberland, en consentant d'abord à *l'impouvoir* :

C'est l'impouvoir d'un dire. Un dire qui, parce qu'il s'énonce depuis le consentement à un impouvoir radical, se déclare réfractaire à l'asservissement du langage, du discours, dont a impérieusement besoin la domination pour se donner l'apparence d'une légitimation – prétendre à la vérité. Le poème se fait entendre à la marge, aux confins, à la limite du territoire conquis¹⁸².

¹⁷⁸ Voir Nicole Brossard, *Le centre blanc : poèmes 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 422 p.

¹⁷⁹ Nicole Brossard, « La traversée des inédits », dans Jean Royer (dir. publ.), *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, p. 60.

¹⁸⁰ « À l'écart des oracles et des laborantins, tu médites sur la responsabilité du poème, qui te paraît toute artisanale. » (Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, p. 150).

¹⁸¹ Paul Chamberland, « Dire à la limite », *Lyrisme et énonciation lyrique*, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸² *Ibid.*, p. 137.

L'apport du philosophique, Brault l'utilise notamment dans ses poèmes en prose en y incorporant, comme on l'a vu, des bribes de prose d'idées afin de court-circuiter l'élévation lyrique, d'établir le poème dans cette marge discursive, cet entre-deux dynamique. Ce qui influence également ses réflexions sur les *seuils* que le langage permet de mettre en tension : entre les langues par la traduction¹⁸³ (qu'il nomme non-traduction¹⁸⁴), entre les genres (l'essai et le poème, le roman et la poésie), mais au cœur même du tissu textuel poétique (en explorant la prose du poème). Notons au surplus que le télescopage des lieux géographiques et historiques, qui apparaît tôt dans l'écriture de Brault, met en relief les grandes blessures de l'Histoire en les reliant aux failles d'une historicité singulière. Ce procédé met de l'avant la portée intersubjective du poème et deviendra aussi un trait majeur de la poésie de Nicole Brossard, particulièrement à partir de la fin des années 1990¹⁸⁵. Ce que l'on retrouvera également de manière significative chez Hélène Dorion, plus encore dans sa production des vingt dernières années, mais dont on présentait déjà des prémisses à ses débuts. On étudiera ce phénomène dans le chapitre sur Hélène Dorion en analysant entre autres l'évolution de l'adresse qui passe progressivement d'un *tu* amoureux de proximité à une adresse plus générale interpellant l'*Autre*, puis *Quelqu'un* et, ultimement, tout humain.

Mais reprenons pour le moment *L'en dessous l'admirable*, où le travail de l'adresse perpétue la motion de cette subjectivité lyrique. Longtemps aura-t-il cherché à

¹⁸³ L'originalité de la pensée de Brault tiendrait aussi, selon Karim Larose, à ses réflexions essayistiques sur la traduction : « le fait même de recourir au concept de traduction pour exposer une certaine idée de la littérature est le signe qu'il apparaît absolument essentiel pour Brault que *l'altérité soit inscrite au cœur même de la théorisation* de l'acte expressif. Non seulement dans l'expérience littéraire [...], mais aussi à travers ce que cette expérience révèle d'altérité au cœur du sujet désormais lui-même décentré et expatrié. » (Karim Larose, « Gaston Miron et Jacques Brault : langue natale et horizon de parole », *op. cit.*, p. 370)

¹⁸⁴ Voir aussi le recueil *Transfiguration* (Montréal / Toronto, Le Noroît / BuscherBooks, 1998), en collaboration avec E. D. Blodget (pour les poèmes en anglais), qui constitue un exercice de non-traduction, que Jacques Brault explicite dans le liminaire : « Ainsi avons-nous écrit en étrange familiarité, grâce à une amitié qui ne s'est pas donné d'alibi cherchant à gommer nos différences. Si la poésie est aussi voix de l'autre en soi-même, alors ce petit livre constitue peut-être, et à maints égards, une transfiguration. » (*Ibid.*, p. 9) Blodget ajoute ceci : « *This is the dance that our imagination became, unknown to ourselves as me and you, but something other and more complete.* » (*Ibid.*, p. 8)

¹⁸⁵ Voir à ce sujet Carmen Mata Barreiro, « Le *je*, le *nous*, l'utopie et la solidarité dans l'écriture et la lecture poétiques chez Nicole Brossard », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *États de la présence*, *op. cit.*, p. 65-79. Ajoutons que depuis le tournant des années 2000, ses recueils allient d'ailleurs un discours lyrique valorisant le lien amoureux à une sorte d'humanisme mettant en critique les problèmes environnementaux et politiques qui assaillent la planète.

rejoindre l'autre, et pourtant le sujet accepte aujourd'hui sa solitude, ultime condition afin de poursuivre son périple au pays d'en dessous :

Je t'ai cherché(e) si longuement toi quelqu'une
ou quelqu'un et plusieurs sans doute
je t'ai cherché(e) si ombreusement toi vivante
ou mort et générations d'anonymes
sous peaux pourries comme sous terre passé-futur
au vacillement de l'heure par les rues croisées
(EDA, p. 251)

La parenthèse suggère l'ouverture de l'adresse à une altérité multiple (quelqu'une, quelqu'un, voire la mort) alors que le locuteur accepte sa fonction de chercheur qui doit perdre, trouver, puis reperdre, itérativement : « je te cherche encore et maintenant je ne trouverai pas / un avion rentre ses ailes à l'horizon se dévire / rien ne dure dit-on rien que le désir de durer » (EDA, p. 251). L'apparition de l'expression commune « dit-on » place l'énonciation dans l'ordre de l'impersonnalité et annonce la voix du *sujet-clochard* que l'on retrouvera dans *Il n'y a plus de chemin*. Ce sujet-clochard, qui converse avec son compagnon Personne, se désigne par le pronom *on* et se définit dans la relation même qu'il entretient avec une altérité négative. Ici l'adresse fonctionne de façon semblable puisque le régime de l'interlocution expose la négativité fondamentale du locuteur et de l'allocutaire : « je t'ai cherché(e) sachant que je ne suis rien ni personne / sans toi et que tu n'existes pas sans mes gestes / qui tâtonnent autour de ce que tu fus seras / un peu de temps perdu¹⁸⁶ nous sépare nous trépasse » (EDA, p. 251; je souligne).

La quête s'oriente dès lors vers l'autre enfui(e), devenant le moteur de l'énonciation : « je te chercherai jusqu'à la sortie bouche édentée / gloire de poussière » (EDA, p. 252). Celle que l'on cherchait à rejoindre, déjà traversée « côté nuit » dans les premiers poèmes du livre, coïncide dorénavant avec l'espace de la désertion qui caractérise ce corps-monde, ce corps-voix :

si je n'ai de bouche que noirée de suie
et des mains mal emmanchées
te cherchant par les graviers du corps
si je me défeuille en un seul lâché d'oiseaux criards
[...]
c'est que tu n'existes pas
et tu le sais bien

¹⁸⁶ Ce temps perdu qui sépare correspond à l'espace vide au sein du présent (tel qu'étudié dans le poème « Être ici »), qui se situe d'ailleurs entre le *passé-futur* évoqué précédemment dans le même poème.

l'admirable, l'admirable *qui ne se sait pas*, enfoui parmi les détrit. La valorisation du consentement est explicite, alors définie telle une « force » et une « folie » qui rappellent la « seule folie viable » (EDA, p. 239) annoncée dans « HALTE ». L'objectif visé, dans ce contexte, serait de rejoindre le dépouillement total (l'abnégation?) et la pure liberté du « sans gloire », « sans honte », « sans prévoir », du « nul amour », « nulle haine ». Dans l'ensemble du recueil, la multitude des segments verbaux d'ordre privatif (descendre, mourir, perdre, tomber) côtoient des segments verbaux associés à la mobilité (cheminer, découvrir, voir, traverser). Car ce sujet lyrique avant tout demeure celui qui traverse, cherche perpétuellement des ouvertures :

Mais au retour – par je ne sais quelle alchimie – j'ai vu, j'ai touché l'impensable et le plus simple. Je ne dirai pas son secret ; le dirais-je qu'il ne subsisterait plus parmi nous. Et nous serions comme avant : une solitude à plusieurs. Tandis que maintenant l'incroyable a pris un air d'horizon, tout proche, comme une espèce de clôture ajourée, un treillis d'admirable matin.
(EDA, p. 258)

Le voir et le toucher s'allient dans cette découverte de l'admirable qui se révèle à la fois être « l'impensable *et* le plus simple » (je souligne), aspects que cette poétique exploitera abondamment dans la suite de l'œuvre. Encore une fois, un nouvel horizon se lève et entraîne la subjectivité énonciatrice dans son sillage. Cet « incroyable » qui se dévoile prend les allures d'une percée du regard, mais sans gloire, « une espèce de clôture ajourée » à la simplicité d'un « treillis d'admirable matin » où les lueurs de l'aube se faufilent timidement.

Le poème qui suit immédiatement débute par une dégression lumineuse : « Lumière de novembre petit reste de chaleur » (EDA, p. 259). Les jeux d'ombres et de lumières frêles se perpétuent dans les quelques pages qui terminent le recueil : « ta lumière neige en secret / aux yeux des aveugles » (EDA, p. 259), « à l'abri des grands cils de l'obscur » (EDA, p. 261). Transformée en « fenêtre battante sur le monde / celui du loin et tout près si sombre » (EDA, p. 259), la subjectivité fait complètement corps avec l'espace de la représentation en devenant voix lyrique. Libérée et dépersonnalisée, l'énonciation embrasse un présent performatif où la joie rencontre la misère, où l'italique des poèmes en prose se mêle à la découpe des vers, où « le vers et la prose se rencontrent en une seule destinée¹⁸⁷ » :

¹⁸⁷ Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault*, op. cit., p. 209.

*Maintenant me voici désespérément libre et naïf
 mais le sachant ô joie ô misère nul signe distinctif
 à part ça un sourire navré pour personne
 (EDA, p. 260)*

Tout travaille visiblement à la relance de la parole, même le point d'usage manquant après le *etc* qui ne ferme pas l'abréviation, puisque le temps frémit là où rien ne finit vraiment : « *qu'on en parle plus pelletées de paroles / etc // faire une fin on se retrouvera chez Sirius / même galaxie même éternité / écoute c'est comme si on y était écoute / le temps frémit tout près tiens / c'est déjà fini / ou presque* » (EDA, p. 260). Ardemment engagé dans ses « pelletées de paroles » (et désigné par la troisième personne du singulier), ce *sujet-regard* émerge en un perpétuel mouvement, comme en témoigne le dernier poème du livre : « Avec son regard qui allait venait comme une chaloupe / pleine d'eau rue Sainte-Catherine un samedi soir » (EDA, p. 261). Par un léger renversement de ton, on retourne à la rue, à la trivialité du quotidien. Avant d'entreprendre son exploration des *Moments fragiles* qui emprunteront des tonalités tantôt abstraites, tantôt évanescences, le sujet nous rappelle qu'il est de prime abord venu de la rue, comme un matou de nuit, et toujours il retournera vers elle, puisqu'elle lui offre toutes les possibilités d'errance. En tant que rôdeur, il atteint à une sorte de tranquillité, un semblant de paix qui le prépare à expérimenter les formes brèves et les presque silences de son prochain voyage. Son regard glisse, tels de subtils éboulis, dans l'espace :

*son regard d'éboulis vieilles roches de montagne
 mal accouchée son regard de biais de travers glissant
 des paupières s'y accrochant son regard de haut
 vol tombé ramené planant à sa vigie son regard
 traçait en zigzag un éclair de tranquillité
 on eût dit on eût crié que rien jamais plus n'allait
 le désespérer de voguer sur les têtes de louvoyer
 entre les néons gueulards et les graisses de rires
 (EDA, p. 261)*

La ville rencontre ici la nature, par un tranquille glissement figuratif, car avant d'entamer son entreprise de clochardisation au sein des ruelles de la ville perdue (qui aura lieu dans *Il n'y a plus de chemin*), le sujet devra d'abord – et conditionnellement, tel que l'indique le temps verbal de la strophe suivante – faire escale dans la « campagne perdue ». Cette campagne rappelant un air ancien, semblant se superposer à la représentation de la ville qu'amorçait le poème, est esquissée par des motifs qui deviendront d'ailleurs récurrents dans les poèmes brefs de *Moments fragiles* (le regard, la montagne, le rivage, l'étang de « grenouilles » et de « nuit verte ») :

puis il toucherait un rivage et des grenouilles
de nuit vertes chanteraient doucement
à l'abri des grands cils de l'obscur

c'est ainsi qu'on imagine la paix
la très humble citadine qui flaire dans les rues
un air ancien de campagne perdue
(EDA, p. 261)

Cet air ancien porte en somme le sujet sur la voie d'une multitude de fragilités à expérimenter, tout près du dénuement.

5. VERTIGES BREFS ET POINTS D'ÉQUILIBRE : UN CHEMINEMENT TRANQUILLE

En ceci est l'authenticité
Voudrais-je en discourir, j'ai déjà perdu la parole¹⁸⁸

- Tao Tuamming

Ayant arpenté jusqu'à l'excès les gouffres de l'en dessous, Brault entraîne par la suite son entreprise poétique à même le silence qui borde les poèmes de *Moments fragiles* (1984), recueil peu étudié par la critique. Ces pièces brèves, inspirées de la forme et de la philosophie du haïku, reprennent néanmoins les motifs chers à Brault. Les titres des sections du recueil, tous amorcés par la minuscule, se révèlent à cet effet d'une discrète éloquence : « murmures de novembre », « amitiés posthumes », « vertiges brefs », « leçons de solitude » et « presque silence ». On assiste alors à une réduction progressive de l'espace du poème, une condensation du propos vers l'essentiel. À cela s'ajoute une imaginaire paysager où quelques détails cherchent à tracer le portrait de l'instant qui passe. Certains pourraient y percevoir un amenuisement factice vers une néantisation insurmontable; pourtant, il s'agit encore une fois d'une ouverture d'espace, d'une mise en vertige perpétuelle du sujet lyrique. Cette autre manière de baisser la voix permet l'ouverture philosophique, mais sans imiter intégralement le traité de sagesse, puisque le recueil remet par la même occasion en question le sujet d'énonciation hétérogène et problématique qui s'y profile.

¹⁸⁸ Reproduit dans Shigeo Matsueda et Takeshi Wada, *Tô Enmei zenshû (Œuvres complètes de Tao Tuamming)*, Tokyo, Iwanami Bunko, 1990, p. 208-209.

Précisons également que les emprunts à la forme du haïku, s'inscrivant aisément dans la logique intertextuelle de cette œuvre, ne sont pas uniques à cette dernière. Luc Bonenfant retrace les premières influences du haïku, dans la poésie québécoise, chez Jean-Aubert Loranger (« Moments », dans *Poèmes*, 1922)¹⁸⁹. Il effectue par la même occasion une synthèse éclairante quant à la pratique de cette forme sur le plan thématique (brièveté d'un propos à saveur ontologique, thématique du temps, *mot-saison*) et formel (la métrique originale résistant à la traduction en français, les auteurs francophones, dès la fin du XIX^{ième} siècle, adaptent alors cette forme, s'en inspirent, sans y adhérer complètement, ce qui accompagne leur réflexion sur le vers libre et la libération de la forme poétique). Dans une perspective similaire, Pierre Nepveu étudie les « Moments » de Loranger en insistant sur l'aventure, dans un espace-temps singulier, d'une subjectivité fragmentée et hétérogène, manifestement moderne. Cette aventure poétique, même si elle précède de beaucoup celle de Brault, semble toutefois en éclairer l'essence :

Ce qui arrive ici, à chaque « moment », ce n'est pas quelque affirmation unitaire ou identitaire, quelque proclamation d'un sens, c'est la configuration d'une expérience subjective de l'hétérogénéité et de la fragmentation du monde, qui suppose une éthique de la précision et du raccourci. [...] Sans substance, sans projet héroïque, sans lien avec un « nous » englobant, ce sujet qui se perd et se retrouve dans la géométrie du monde est le grand oublié du discours collectiviste et communautariste¹⁹⁰ qui a dominé tout un pan de l'histoire québécoise¹⁹¹.

Comment ne pas penser alors aux détours didactiques de *L'en dessous l'admirable* où le poète, faisant vœu de solitude, expérimentait l'hétérogénéité d'une subjectivité sans substance et sans mérite en reconfigurant à sa guise la géométrie du monde. Telle une présence fantomatique, le sujet lyrique de *Moments fragiles* traverse à son tour une série de tableaux succincts et évanescents en remettant en cause son rapport au temps et à la pratique de la poésie. Le temps accomplit sa lente révolution alors que les parties du livre accompagnent explicitement la marche des saisons : automne (« murmures de novembre », « amitiés posthumes »), hiver¹⁹² (« vertiges brefs »), printemps¹⁹³ (« leçons

¹⁸⁹ Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger : le miroir occidental de la bibliothèque française », *Voix et images*, vol. 31, n° 1 (91), 2005, p. 61-74.

¹⁹⁰ Nepveu se réfère ici à Lionel Groulx.

¹⁹¹ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 288.

¹⁹² Voir l'occurrence directe à la p. 329.

¹⁹³ Voir l'occurrence directe à la p. 333.

de solitude »). Or la dernière partie « presque silence », qui ne contient que trois poèmes, pose l'arrivée de l'été plus implicitement et surtout, dans un temps futur qui semble échapper au sujet : « à ma ceinture se nouera un peu de pudeur / comme un aveugle qui chante le soleil » (*MF*, p. 347). L'été demeurera au final un horizon inaccessible pour ce rôdeur qui préfère les voies de la négativité.

Convoquant initialement le mois des morts, « murmures en novembre » amorce le recueil en dépeignant d'emblée un lieu de dénuement, voire de recueillement tranquille :

Novembre s'amène nu comme un bruit
de neige et les choses ne disent rien

elles frottent leurs paumes adoucies
d'usure
(*MF*, p. 269)

Cette solitude place le sujet dans une posture d'écoute : « J'écoute la pluie s'endormir dans la neige / et les herbes se tapir chez les morts / j'écoute aussi le temps qui me dure » (*MF*, p. 271). Sans contredit, il s'agit d'un temps mélancolique, où rechercher ce qui est perdu, où tenter de fixer l'instant qui chaque fois nous échappe : « Je n'ai pas touché la jointure d'hier et / d'aujourd'hui cette pensée soudainement / s'écoule de moi comme du sang » (*MF*, p. 274). Partout dans cette première section, on retrouve des évocations de la neige lente de novembre, parfois mêlée de pluie, qui recouvre un paysage presque immobile. Chaque poème trace un moment furtif, sorte d'arrêt sur image travaillant à un ralentissement de la motion subjective :

Il pleuvait il neigeait comme aujourd'hui
que faisais-je enfant immobile au bord
de la rue je voyageais
(*MF*, p. 273)

S'il faut baisser la voix, on pourrait ajouter qu'il importe ici de ralentir le pas au cœur de ce nouveau territoire lyrique. On porte alors une attention particulière au menu, à la fragilité des choses, au *rien* et au *si peu* qui construisent ce paysage mélancolique en mode mineur : « Mal de vivre ce n'est rien ou si peu / rien qu'une branche crispée de gel / sur le trottoir on la pousse du pied / on continue de vivre mal » (*MF*, p. 277).

Les lieux lyriques, en conséquence, arborent des teintes singulières. L'instance subjective évolue, sur le plan de la représentation, en des lieux où la pénombre rencontre

de faibles lueurs, mais ce qui s'impose à la lecture de cette partie initiale du livre est avant tout le constant brouillage de la perception. En effet, le sujet semble expérimenter des états seconds ou autres états limites (fièvre, sommeil, hallucination, variations lumineuses) qui distendent son activité sensorielle : « Du fond de ma fièvre nuitamment / j'illumine l'obscur » (MF, p. 270). On ne compte plus les occurrences similaires : « dans cet éloignement » (MF, p. 279), « dans la stupeur du réveil je m'étonne » (MF, p. 282), « Au milieu de ma somnolence les lieux / de la nuit se rassemblent et tisonnent / ma patience » (MF, p. 277). Ces lieux de la nuit seront explorés tout au long du livre alors que le sujet recueillera néanmoins quelques lueurs rencontrées au passage. Un autre poème nous rappelle qu'il s'agit bien d'un sujet veilleur de l'instant, dont les sens demeurent à l'affût de quelque apparition possible (sonore ou visuelle) :

La neige est tombée si doucement
dans ma veille que j'ai entendu soupirer
 la foudre tranquille
 (MF, p. 278; je souligne)

Les ambiguïtés sémantiques et syntaxiques recouvrent l'ensemble du recueil puisque la juxtaposition inattendue de ces courts syntagmes décuple les possibilités signifiantes, et ce, malgré la brièveté de chaque texte. Ici, est-ce *ma veille* que j'ai entendu *soupirer* (en ce cas le lieu d'énonciation en tant que tel est mis en lumière : l'énonciation provient du lieu de cette *veille*) ou encore est-ce la foudre tranquille qui soupire, cet éclair ténu de signifiante qui configure le lieu de la représentation? Nous pouvons également supposer, en cette écriture qui conjoint le lieu d'énonciation et l'énonciation des lieux, la mise en tension irrésolue des deux potentialités.

5.1 Sujet percevant et ombres portées

Loin de s'écarter complètement derrière des formules aphoristiques et autres figurations de la nature, tel que le voudrait une conception étroite de la tradition du haïku, le *je* réapparaît au fil des poèmes en teintant chaque représentation de ses sensations. Ainsi peut-on apercevoir des débris sensitifs de ce corps-voix qui organise la signifiante. L'exploration de ces lieux de nuit et de silence ouvre l'espace du poème, espace même de la voix : « Un vent sec et coupant m'ouvre la bouche sans bruit et me cisaille /

jusqu'au dernier silence » (*MF*, p. 284). Il s'agit bel et bien d'un sujet exténué, figuré par cette « bouche mortellement ouverte » (*MF*, p. 289) si près d'exhaler son dernier soupir. Cette ouverture mortelle s'avère aussitôt traversée, car la parole y puise sa relance, alors que le poème qui suit immédiatement met en scène un sujet enfiévré par l'insomnie et qui voit apparaître *quelqu'un* à ses côtés : « Une insomnie met sa main sur mon front / et soudain couvert de sueur blanche / quelqu'un respire à côté de moi » (*MF*, p. 290). Par le truchement de ces états limites, la subjectivité expérimente l'altérité et les aspérités de ces lieux à deux pas de la mort : « Ne m'approchez pas je dors et cette mort / glissée entre mes bras ne la fuyez pas / elle dort » (*MF*, p. 291). Le voyageur malgré tout poursuit son chemin, épuisé et fantomatique, il entreprend de rendre hommage à ses « amitiés posthumes ». Cette deuxième section du livre rejoue maints tableaux mélancoliques (évoquant la solitude, la perte, la difficulté du *vivre*) dans une forme plus libre avec des poèmes en vers de longueur moyenne. Il en va de même pour les parties quatre et cinq alors que la partie trois, présentant ses « vertiges brefs¹⁹⁴ » en sol hivernal, est composée de très courtes pièces oscillant entre un et trois vers.

Dans ces trois dernières parties, le sujet percevant poursuit ses déplacements subtils, s'arrêtant aux infimes manifestations qui bruissent :

Si tu ne prêtes pas l'oreille
au mutisme des maisons
si tu ne prêtes pas regard
aux fantômes des rues
qui percevra le déclin de l'automne
(*MF*, p. 298)

Au fil des poèmes, ce sujet-regard arpente ces lieux de nuit où déclinent les saisons, tout en prêtant l'oreille. Il recueille tranquillement les faibles lueurs apparaissant sur son passage. Les jeux d'ombre et de lumière rythment l'espace de la représentation en de multiples *moments* de transitions lumineuses. Motivant l'énonciation, ce lieu de nuit et de

¹⁹⁴ La progression sémantique de cette section annonce, telle une mise en abyme, le parcours de *Moments fragiles* en entier (mais aussi la logique générale de cette poétique), parcours qui mènera ultimement le sujet à arpenter les lieux d'*Il n'y a plus de chemin*. Le sujet s'ouvre d'abord à l'altérité qui le constitue : « De bon matin j'ai ouvert la porte / à mon ombre elle grelotait d'étrangeté » (*MF*, p. 322). Devenant sujet à l'*ipséité*, il accueille le rien comme facteur de mobilité : « On frappe à la porte j'ouvre une ombre / de rien passe le seuil », (*MF*, p. 324). Enfin, dans ce lieu sans traces, le chemin s'efface et se perd (« Le chemin par où je suis venu / je l'ai oublié le chemin lui non plus / ne sait où aller »; *MF*, p. 330), mais le cheminement se poursuit toujours.

pénombre¹⁹⁵ entraîne la diction sur la voie de la discordance, de la négativité dynamique : « nuitamment / j'illumine l'obscur » (MF, p. 270). Au sein d'un même poème parfois les contraires se juxtaposent : « une ombre toute blanche » (MF, p. 275) ou encore « matin », « nuit » et « lune dévêtue » (MF, p. 300). Parallèlement, les lueurs de la lune ponctuent le parcours du regard, tout comme celles de l'aube¹⁹⁶. Parfois les variations lumineuses ouvrent l'espace : « La première lueur du matin ouvre / la fenêtre et m'offre tout humide encore / un rameau de nuit » (MF, p. 283), « Sous l'étoilement du ciel quelles vies / obscurcies demeurent bouche mortellement / ouverte » (MF, p. 289). À d'autres moments, elles teintent ce lieu de déperdition : « et la nuit s'en va jusqu'à l'aube / seule une lueur de lampe a pâli / quand nous nous sommes quittés sans bruit » (MF, p. 299). Ces variations lumineuses, ombrées d'évocations douloureuses, conditionnent la transitivité au sein de cet espace-sujet mélancolique : « La poitrine creusée de crépuscule / et pour voir le soleil chavirer / comme la nuit au fond de l'aube / *j'ai cheminé seul et longtemps //* parmi des tombes encore vides » (MF, p. 309; je souligne). Ainsi la motilité du regard se concrétise, déterminant la spatialité et les textures lumineuses qui la construisent : « Sous un ciel de lucioles / en un pays de chemins bifurqués / longuement *j'ai marché du regard* / pour surprendre une licorne blanche / mais je n'ai piégé que ce vertige noir » (MF, p. 312; je souligne). Au cœur du vertige noir, le sujet percevant s'amenuise, tout en poursuivant sa route :

Par les herbes pliées
sous le vent rageur
j'avance dans la nuit
et dans ma solitude

au-dessus de la plaine où l'espace
coule dans le temps
une vieille lune s'obstine
ébahie d'ombrages

où es-tu ma vie
dérivante comme une nouvelle
bonne ou mauvaise
on ne sait plus
(MF, p. 301; je souligne)

¹⁹⁵ Voir les occurrences à « nuit » (p. 270, 277, 283, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 308, 310, 313, 323, 339, 342, 349); puis à « ombre » ou « pénombre » (p. 275, 303, 305, 310, 316, 322, 324, 336, 338, 339).

¹⁹⁶ Voir le motif de la lune (p. 281, 295, 300, 301, 307, 308, 335) et de l'aube (p. 272, 299, 309).

Avancer dans l'espace nocturne, c'est aussi avancer en soi-même. Cela dévoile du même coup la trajectoire d'un sujet en acte, et dont l'avancée déploie un espace-temps, là « où l'espace coule dans le temps ». Les variations lumineuses texturent ce paysage aux inflexions timidement allégoriques (qui s'obstine, s'ébahit), se révélant à la fois paysage d'une intériorité, soit de cette « vie dérivante ». En ce sens, la répétition du « où » lie concrètement « l'espace » à « ma vie ». On peut aisément convoquer à nouveau la réflexion de Pierre Nepveu sur les poèmes brefs de Jean-Aubert Loranger : « Les petites fables existentielles de Loranger posent d'une manière plus neutre la question de la relation du dedans au dehors, et de la forme à l'informe, question non des profondeurs et des mystères du sujet, mais de sa situation dans l'espace-temps¹⁹⁷. » Cette situation s'avère précisément, chez Brault, un lieu de tension entre l'errance destructrice et le renouveau, entre la valeur positive du bien et la valeur négative du mal (mal être, mal parler). L'ambiguïté syntaxique de la dernière strophe renoue cela habilement. Cette vie dériverait-elle comme une bonne *ou* une mauvaise nouvelle? Il nous sera impossible de trancher, car ce qui prime n'est-il pas plutôt de conserver l'indétermination qui toujours relance le mouvement? Cette *vie dérivante*, qui annonce aussi l'itinérance ludique du clochard ironiste, exige force et dépouillement jusqu'à que le sujet fasse corps avec la poussière même du chemin. Car au voyageur dépourvu reste l'appel de la route : « Si on me demande par ici / dites que je m'éloigne sur la route / mêlant le sel de neige au sel de mes larmes / dites aussi qu'un grand froid m'accompagne » (*MF*, p. 311).

La majeure partie des textes se déroule au sein des saisons mélancoliques de l'automne (46 poèmes) et de l'hiver (12 poèmes), alors que le printemps (12 poèmes) n'arrive que vers le dernier quart du livre, suivi d'un bref été (3 poèmes) davantage désiré que vécu. La courte saison des « leçons de solitude » s'ouvre pour sa part sur la nécessité de « voir la vacuité de ce printemps » (*MF*, p. 333), pendant que l'amenuisement du sujet s'accroît. Il importe de « faiblir mourir » (*MF*, p. 333), car « [l]e temps s'apaise la vie s'achève » (p. 335) alors que ce sujet volatile emprunte les traits d'une ombre portée : « une lampe soudaine / s'allume veille l'ombre clouée / au mur me ressemble » (*MF*, p. 336). Or la principale caractéristique de l'ombre portée, selon Michael Baxandall, « par opposition à l'ombrage ou l'ombre propre [...], est qu'elle n'est pas "autoportée" ».

¹⁹⁷ Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 285.

Elle est *sur* quelque surface distincte de celle qui cause la privation de lumière¹⁹⁸ ». S'il est possible de « lire la forme [...] à partir de son ombre¹⁹⁹ », cette représentation demeure un substitut imparfait de l'objet de départ (elle « me ressemble » mais n'est pas le *même*), une représentation déplacée qui rappelle la logique du négatif photographique évoquée précédemment. D'une certaine manière, ce déplacement la révèle à l'aune d'une ipséité nouvelle, processus fondamental à l'énonciation lyrique. Projeté sur la scène lyrique, le sujet se dissémine dans l'espace, qu'il teinte alors de ses propriétés toutes singulières. Sujet-ombres, sujet de négativité, il énonce : « Quand je n'étais pas mort / j'allais de bon matin / balayer les ravines de l'ombre / maintenant poussière de poussière / je prends soin de mes ombres » (*MF*, p. 316). Son périple le mène finalement sur la rive du néant : « Amarrant sur la rive d'un néant / je ne vois que pluie solitaire et reflet / des eaux ensablées mon amertume / glisse dans un espace supplicé on dirait / qu'*ici* s'annulent dehors et dedans » (*MF*, p. 344; je souligne). Véritable en dedans-en dehors, le sujet poursuit sa glisse descendante vers cet espace supplicé qui s'ouvre, tel un vide, aux vertiges d'une langue effleurant la disparition.

Les trois poèmes de « presque silence » qui ferment le livre rejouent ces perspectives. L'été, projeté dans un futur inatteignable, est remplacé par une saison fictive où il serait enfin possible de trouver le repos. Le pronom *je* s'élide dans le tableau final évoquant la mise en terre de ce sujet gisant, sujet-couleuvre qui glisse dans le texte et « bouche » mortellement ouverte :

comme un amour qui vient au néant
 m'emplirai la poitrine d'un souffle naïf
 descendrai de la montagne avec le froid
 bruirai parmi les grillons frileux
 et par un lever d'étoiles hâtif
 m'éloignerai de ma dernière blessure
 m'allongerai couleuvre de soleil fraîche
 entre les herbes dures laisserai sur ma bouche
 se poser ta nuit paix impénétrable
 (*MF*, p. 349)

À la suite de ces leçons de solitude, aux bords du silence et du néant, on aurait pu croire s'évanouir l'entreprise poétique de Brault, justement emmurée dans un silence

¹⁹⁸ Michael Baxandall, *Ombres et lumière*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 90.

indépassable. Or, ce serait oublier le caractère joueur du poète qui, s'il explore les confins de la néantisation et du tarissement, ne le fait que pour mieux poursuivre son cheminement, autrement, ailleurs : « Mon chemin s'est défoncé à bien des tournants / je songe engourdi de mille douleurs / aux amis laissés derrière moi cheminant » (*MF*, p. 302). Cette poétique agonique met effectivement en acte un *moi cheminant*. L'écriture, au lieu de s'affaïsser, recommence alors à puiser dans les contradictions dynamiques, cherchant une nouvelle impulsion pour relancer son voyage.

Le clochard ironiste reprend donc la voie de l'envers, cheminant désormais là où *il n'y a plus de chemin*. Ce sujet-clochard réitère dès lors son vœu de dépouillement, dénué des artifices de l'*ego*, il laisse librement place à une voix hétérogène, voire contaminée de déchets, allant même au *bord de la prose*. On connaît assurément la fortune du poème en prose, au Québec, mais l'utilisation de la prose, chez Brault, va au-delà de l'effet de mode et participe d'une éthique du sujet. Ce que Pierre Nepveu identifie à l'origine comme une « prose du poème » chez Saint-Denys Garneau, Louise Dupré l'étudiera, à sa suite, telle une sorte d'entre-deux vertigineux inhérent à la subjectivité hétérogène et mouvante que l'on retrouve dans la poésie des femmes (qui occupe d'ailleurs une place déterminante dans le corpus québécois depuis les années 1970). Elle précise, commentant la poétique de France Théoret, l'essence subversive du recours à la prose :

[L]e rythme irrégulier, a-musical, a-systémique ici subvertit la poésie, il amène les mots ailleurs, au bord de la prose, « au bord du vide », sans jamais les y précipiter. [...] Le vertige est cette corde raide où poésie et prose se rencontrent, se confrontent et s'interrogent, où le rythme devient l'expérience d'un sujet face à sa propre fragilité, sa propre solitude²⁰⁰.

Au cœur de ce rythme-sujet, le recours à la prose deviendra donc, dans *Il n'y a plus de chemin*, un autre moyen de dynamiser le parcours poétique.

²⁰⁰ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, p. 79-80.

6. LE CLOCHARD IRONISTE

Ta négation. Pauvre et troué de non-sens, clochard métaphysique, tu bivouaqueras en compagnie de splendeurs banales, parfois un reflet de parapluie sur l'asphalte grasse, parfois une perdrix qui s'enlève à la brunante d'automne, parfois un presque rien, un bruit, une lueur qui ne se décident pas à se manifester²⁰¹.

- Jacques Brault

Les années 1980 ont vu apparaître un retour en force de la subjectivité au sein de plusieurs œuvres qualifiées par la critique récente d'intimistes. Dans ses « Quatre essais miniatures », parus en 1987, Brault précise sa pensée (déjà précédée par une œuvre considérable) sur ce mouvement qui émerge. Valorisant la démarche d'un Jacques Chardonne, il souligne l'importance de la juste mesure au sein de ce qu'il qualifie de *lyrisme intérieur* : « L'harmonie et le dépouillement ne font jamais défaut à son lyrisme intérieur. Ni trop, ni trop peu, l'effet de style chez lui se remarque à peine, ou plutôt : le style ne s'impose pas, ne force pas l'adhésion. On lit et on ne s'aperçoit pas qu'on est envoûté²⁰². » Si Brault est d'accord avec le principe d'un lyrisme intérieur que développent plusieurs auteurs québécois intimistes, comme en témoignent ses nombreux essais et articles critiques, il n'adhère pas tout à fait à l'ensemble de leurs préoccupations. Alors que les poètes intimistes exploitent tantôt les tonalités de la sensualité, de l'appel au *tu* amoureux et aux détails du quotidien, tantôt les errances autoréflexives et les humeurs solitaires du voyageur dans les grandes métropoles du monde, Brault pour sa part remet en scène avec encore plus d'insistance la figure d'un clochard anonyme, presque impersonnel, évoluant dans la ville de *nulle part*. Car, selon lui, l'ego ne doit pas accompagner le poète sur les chemins de l'écriture, au risque même de se perdre là où *Il n'y a plus de chemin*. Voilà sa définition d'un intimisme tempéré, mais non dépourvu de tendresse :

Tendresse, encore et toujours, oui, le style intimiste en vit, en meurt, et en renaît. Il y a des déchirures de langage qui ne se produisent qu'à l'occasion d'une ferveur tempérée d'ironie [...]. Le style intimiste ne courtise pas l'extraordinaire. Il suit le tremblement léger de la vie qui s'en va entre naissance et mort, cherchant au cœur de l'orage une possible embellie²⁰³.

²⁰¹ Jacques Brault, « Narcissiques », *op. cit.*, 151-152.

²⁰² Jacques Brault, « Quatre essais miniatures. Mine de rien : tout », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 184.

²⁰³ *Ibid.*, p. 184.

Afin de désencombrer le sujet des mirages miroitant d'un *moi* sur-poétisé, Brault optera pour une distance ironique engendrée, entre autres, par le recours aux ressources de la prose. Cette distance sera aussi effective grâce au travail de l'adresse puisque le sujet, dans ce livre, se crée un double nommé Personne à qui il s'adressera tout au long du recueil. Ainsi s'amorce alors une nouvelle traversée.

6.1 Autour de la prose

Les brèves remarques qui suivent ne sauraient synthétiser les ramifications complexes de la pratique du poème en prose au Québec depuis la Révolution tranquille. On pointera plutôt quelques pistes éclairant cette lecture d'*Il n'y a plus de chemin* (1990) qui constitue, bien que Brault ait lui-même commenté en tant qu'essayiste les rapports entre prose et poésie²⁰⁴, une mise en acte tout aussi originale qu'exemplaire de la tension dynamique qui les relie au sein du poétique. À cet égard, deux trames indissociables et complémentaires organisent le recueil²⁰⁵. D'abord, les poèmes en vers forment une voix donnée à l'appauvrissement progressif du sujet²⁰⁶. On y relève un lexique et des motifs liés à la mort, à la clochardisation²⁰⁷, mais également à une voix qui persiste ainsi qu'à la

²⁰⁴ Voir Jacques Brault, « Propos sur la poésie et le langage », *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 45-64 et « Notes sur un faux dilemme », *Chemin faisant*, op. cit., p. 73-87. Voir aussi la synthèse qu'en dresse Jacques Paquin dans son chapitre « La prose dans le poème » (*L'écriture de Jacques Brault*, op. cit., p. 173-219). Le critique distingue avec raison le vocable « prose » utilisé dans les essais de Brault (référant alors au langage comme instrument de communication utilitaire ou encore à une nécessaire opposition entre le politique et poétique) et l'utilisation de la prose dans la poésie même comme vecteur d'humilité, de distance critique et d'urbanité. « La prose, en cela, oblige la poésie à faire un retour sur elle-même, l'empêche de se mirer dans sa propre contemplation. » (*ibid.*, p. 175) Il souligne également, à l'instar de Gilles Marcotte, une nécessaire alliance entre la prose (le quotidien, le circonstanciel, le banal, le réel) et la poésie (le littéraire, l'éternel, l'être et le non-être) comme dynamique interne aux poèmes de Brault.

²⁰⁵ On se distanciera ici de Jacques Paquin qui considère que, dans ce recueil en particulier, « la prose ne prend pas directement pour objet le vers, qui lui-même semble comme plus coupé de la prose, sans doute plus que dans toute autre publication » (*L'écriture de Jacques Brault*, op. cit., p. 214), ajoutant que « ce recueil participe de cette antinomie entre la noblesse du vers et le langage plus convenu de la prose » (*ibid.*, p. 214). On proposera plutôt que les poèmes en prose et les poèmes en vers sont intimement reliés dans leur structure interne ainsi que par rapport à l'organisation même de la signification de tout le recueil.

²⁰⁶ « Quel est ce lieu / qui chante tout seul / à demi rongé / d'un air mauvais / quelle ville autour / s'étend déserte » (*IPC*, p. 360).

²⁰⁷ « Un froid du sud / allume verte l'aube / s'éveille la terreur / de marcher encore / mendiant la douleur / des rues invisible » (*IPC*, p. 365).

nécessité de voir à travers l'ombre²⁰⁸. À même cette trame principale s'intercalent des poèmes en prose, majoritaires en nombre, et qui offrent un commentaire ironique, truffés d'éléments narratifs²⁰⁹, soulignant la fertilité imaginaire permise par cette dissipation de soi. On voit apparaître, dans ces tableaux en prose, le personnage-allocutaire Personne (ce compagnon de route qui s'avère en soi/hors soi) ainsi que deux personnifications ironiques : l'Angoisse et la Solitude²¹⁰ que le sujet nomme d'ailleurs « [s]es deux corniaudes²¹¹ » (*IPC*, p. 368). On assiste bel et bien à un jeu de tensions entre les poèmes en vers et les poèmes en prose ; cependant, ils recèlent tous à leur façon des effets lyriques et prosaïques. C'est dire que la parole poétique tourne autour de la prose, en frôle les bords, puisant dans cet envers une force de renouvellement du poétique. Ce phénomène, Gilles Marcotte le remarquait dès les années 1960 au sein du corpus poétique québécois :

Il ne s'agit pas de passer du poème au roman, mais de rechercher dans la prose narrative de nouvelles sources de poésie. Cela dit, le recours à la prose, ou le rêve de la prose, manifeste une prise de conscience des limites du poème, dont on n'imagine plus qu'il renferme tous les possibles de la parole²¹².

Pour Jacques Brault, cela participe d'une critique de l'éloquence poétique, mais aussi de cette nécessaire mise à distance du sujet biographique qui permet d'entrer dans les territoires du *je* lyrique : « Un vent bousculé / jusqu'à ses ossements / se tasse comme tambour / emmitouflé s'implose / on dirait une *prose à l'envers* / et la fourrure blanche de la nuit » (*IPC*, p. 380 ; je souligne). Comme il le précise dans *Chemin faisant*, la prose agit comme un facteur de distanciation et de dévoilement, au cœur même des contradictions qu'elle met en tension : « La prose n'a de cesse qu'elle n'objective et ne

²⁰⁸ « Avec ses yeux morts / la chauve-souris brune / s' imagine une maison / vastement vraie / un soleil de silence / et un peu *d'ombre pour voir* » (*IPC*, p. 370 ; je souligne).

²⁰⁹ Tels les segments à saveur essayistique, les micro-récits (d'anecdotes, de souvenirs), les traits d'humour ou d'ironie, un ton parfois près du bavardage ou encore les échos de la parole commune (calembours, expressions familières, onomatopées).

²¹⁰ « Regarde l'angoisse et la solitude : quand elles prennent cet air d'indifférence, il faut se méfier. Sombre et grasse ou pâle et maigre, elles doivent s'ennuyer. Elles sont en manque » (*IPC*, p. 368).

²¹¹ Ici on féminise un terme invariablement masculin « corniaud » (chien bâtard, imbécile).

²¹² Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, op. cit., p. 222.

dévoile ce qui est caché dans la nuit subjective²¹³. » Et cette nuit, le clochard ironiste compte bien en dévoiler les ombres et textures.

Le prosaïsme ainsi utilisé par le poétique mène conséquemment près d'une parole analytique, distanciée et hétérogène, qui interroge de l'intérieur la subjectivité. Même l'utilisation de ce qui semblerait être un dialogue (du sujet avec Personne) se révèle plutôt une sorte de soliloque, modalité même de la voix qui traverse tout le recueil, une voix lyrique en ce sens diffractée. Pierre Nepveu, en analysant l'œuvre d'Yves Préfontaine, évoque similairement une forme de recyclage, au sein du poème en prose, de formes narratives diverses qui déstabilisent le discours poétique,

selon des effets de fracture, d'interruption, d'interpellation ou encore de délibération intérieure. De ce point de vue, l'intrusion de discours rapportés ou de dialogues n'est que le cas formellement le plus visible d'un dialogisme plus large qui ne cesse de faire entendre la voix de l'Autre dans le sujet d'énonciation. En dépliant les images, en les étalant dans des séquences de phrases souvent complexes syntaxiquement, le poème en prose s'ouvre volontiers à une énonciation interrogative, délibérative, conditionnelle²¹⁴.

Ce prosaïsme a par ailleurs tout à voir avec la figure du clochard qui, prenant dans ce recueil une importance nouvelle, devient le point focal de l'énonciation. André Brochu, étudiant *Agonie*, le seul roman de Jacques Brault, propose cette très juste réflexion quant à la figure centrale du clochard dans cette œuvre :

Plus de désir, donc plus de rôle social, de façade, d'extérieur. Chez Jacques Brault, être clochard (et c'est le premier destin de ses personnages les plus raffinés, depuis ses tout premiers écrits !), c'est vivre selon sa seule exigence intérieure, totalement libre mais en même temps imbibé complètement de la grisaille des choses, devenu docile à l'extrême *prose* de l'existence²¹⁵.

Remarquons au passage que ce roman, publié en 1984, s'il utilise la tension dynamique entre prose et poésie à l'inverse d'*Il n'y a plus de chemin*, présente dans sa diégèse même la poésie comme forme privilégiée afin de renouveler et d'illuminer la prose des jours. À cet effet, le poème « Agonie » de Giuseppe Ungaretti est cité en exergue du roman, puis chaque vers du poème s'avère utilisé pour titrer chacun des chapitres du livre. C'est donc dire que les vers ici ouvrent et déploient les parties du récit, la narrativité. Le roman met

²¹³ Jacques Brault, *Chemin faisant*, op. cit., p. 78.

²¹⁴ Pierre Nepveu, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 55.

²¹⁵ André Brochu, « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 219.

en scène un professeur d'université (exposant en classe son analyse du poème « Agonie » d'Ungaretti²¹⁶) et son étudiant qui, sous le coup d'un bref sommeil, manque l'explication du fameux poème. L'étudiant trouvera plus tard sur un banc de parc les cahiers abandonnés de ce vieux professeur devenu désormais clochard. Ce sens manqué, que l'ancien étudiant pourchassera tout au long du récit, nous est restitué à la toute dernière page : « Nous sommes tous des exilés. Nous ne rentrerons pas au pays. *Il n'y a pas, il n'y a jamais eu, il n'y aura jamais de pays*²¹⁷. »

Ce déracinement agonique, on le voit aussi chez Gaston Miron. Jean Larose remarque cela en relisant le fameux exposé « Miron le magnifique » rédigé par Jacques Brault au milieu des années 1960. Larose y constate un lieu privilégié d'habitation poétique :

Mais la détresse de l'exil sans pays d'origine est la condition commune depuis le siècle dernier. Plus il est facile d'être de son temps, plus il est difficile d'être de quelque part. Aujourd'hui, tout pays ressemble au Québec de Miron : une terre où l'homme divisé pourrait enfin se rapailler, si seulement on pouvait, mais on ne peut pas, y retourner²¹⁸.

Revenons à André Brochu et à son commentaire sur le roman *Agonie*. Soulignant le lien entre cet exil métaphysique et la situation nationale québécoise²¹⁹, André Brochu insiste par ailleurs sur la qualité universelle de l'entreprise littéraire de Brault qui interroge avant tout la situation agonique de tout humain, situation sur laquelle la poésie offre ultimement un éclairage essentiel :

Si l'agonie est la décision de mourir, d'outrepasser l'existence plaintive, elle fait du clochard un être lumineux (il titube *dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle*). Du même coup, une raison supérieure est introduite dans la vie de tous les jours, et c'est celle même du poème, illuminant la prose du récit. Tout ce roman, très court et très long, serait la lamentable description de la vie lamentable sans cette référence à une langue réservée, la poésie, qui tire la beauté de cela même qui la nie, qui change les infinies disgrâces du réel en images nécessaires. Et même les destins de l'homme, de l'individu,

²¹⁶ Voici « Agonie », tel que cité par Brault (trad. de Jean Lescure) : « Mourir comme les alouettes altérées / sur le mirage // ou comme la caille / passée la mer / dans les premiers buissons / parce qu'elle n'a plus désir / de voler // Mais non pas vivre de plaintes / comme un chardonneret aveugle ».

²¹⁷ Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal compact, 1993 [1984], p. 77.

²¹⁸ Jean Larose, « Miron l'agonique », *Le Devoir*, samedi 15 et dimanche 16 mai 2010, p. F7.

²¹⁹ La finale d'*Agonie* renforce l'importance de la notion de pays dans l'œuvre de Brault, ou plutôt son *absence obsédante*, c'est-à-dire que par son inexistence persistante, ce *topos* influence le parcours de l'imaginaire ; et tel un horizon négatif, toujours il attire le regard du sujet.

d'un peuple, d'un pays, si navrants soient-ils, deviennent matière à cette réflexion transfigurante qu'est la prose du poète, la prose ébranlée de poésie, ouverte à une angoisse d'être, soudain devenue merveilleuse²²⁰.

Cette brève incursion en territoire romanesque montre donc l'importance que la pratique de la poésie conserve aux yeux de l'auteur d'*Il n'y a plus de chemin*, recueil au sein duquel on trouve ces lignes admirablement ricanieuses : « Tout ça, c'est bien beau, mais il faut vider son sac. Entre la broche et la ficelle, se bricoler une manière de vie, une sorte d'agonie, quoi » (*IPC*, p. 391).

La poésie se nourrit de ce qui précisément la nie, entre autres par la fréquentation d'une certaine narrativité qui se profile dans les poèmes en prose du livre. En étudiant les poèmes en prose de ce recueil telle une trame indépendante, Lucie Bourassa parle d'une *quête négative*, mais sur le plan générique, puisque « les proses ne reprennent le schéma [narratif] que pour le nier²²¹ » et que « le récit de Brault est une interruption de quête : il s'amorce à partir de la perte de valeur d'objet, de la défaillance du vouloir, du pouvoir ou du croire²²² ». Elle avance également que tout le programme narratif des textes en prose se fonde paradoxalement sur la perte (de soi, du chemin, du sens).

Plus encore : il s'agit d'une narration sur le caractère dérisoire d'une telle destinée qui recourt à la dérision dans la construction même. La parole du clochard – qui fait de lui le sujet du récit – ne se justifie en effet que de la mise en scène d'une situation d'interlocution qui est artifice, un leurre démasqué : l'invention de Personne²²³.

Sans contester radicalement ces observations, soulignons toutefois que la structure générale du livre, et ce, même si les poèmes en vers libres demeurent en nombre inférieur, suppose une lecture intégrant tous ces poèmes versifiés dans la signifiante. Le liminaire ainsi que le dernier poème du livre, deux brèves pièces en vers, y occupent à cet effet une place primordiale. Cette structure, balisée par des citations en exergue (indiquées ci-dessous « ex. ») majoritairement versifiées, se résume ainsi :

²²⁰ André Brochu, « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *op. cit.*, p. 220.

²²¹ Lucie Bourassa, « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 81.

²²² *Ibid.*, p. 81.

²²³ *Ibid.*, p. 87.

ex.	Poème Liminaire	ex.	Partie I	ex.	Partie II	ex.	Partie III	ex.	Partie IV	ex.
		ex.		ex.		ex.		ex.		

Le liminaire, placé en retrait de l'ensemble du recueil tel un prologue, fait office d'introduction générale alors que le dernier poème termine pour sa part la partie « IV », comme si un épilogue à ce périple s'avérait inutile puisque, tel qu'on le verra plus loin, ce voyage ne mène pas à une conclusion fermée, mais laisse plutôt en suspension une possible poursuite du périple au-delà de l'espace même du livre. En outre, le recueil s'ouvre sur cette référence amusée à Queneau qui évoque la nécessité de tout perdre, même ses propres poèmes, pour poursuivre sa route au-delà des points de suspension : « *Oùsque'est mon registre à poèmes, / Moi qui voulais...* »

Mais revenons plus précisément au liminaire, qui met en scène les particularités d'une seule voix lyrique, qui se diffracte au fil des textes. Si l'énonciation emprunte les chemins de la narrativité au sein des poèmes en prose, il s'agit cependant toujours de cette même voix cherchant à renouveler le poétique de l'intérieur en frayant avec la simplicité, l'oralité, voire le registre du commun. On le sait pertinemment, cette écriture travaille aux retournements, aux détournements, elle fait naître, mais sans éclat, un « peut-être » là où il ne semble n'y avoir que du rien :

Voici qu'on siffle un petit *air*
ancien de **mal** à l'*âme*
a-t-on idée d'avoir une *âme*
et qui a **mal** en **plus**
où chante sans en avoir l'*air*
l'ombre de qui n'est **plus**
(*IPC*, p. 355; je souligne)

L'emploi du pronom indéfini *on* importe dans ce recueil. Faisant grammaticalement toujours fonction de sujet, ce pronom sera utilisé autant pour désigner l'instance d'énonciation dans les poèmes en vers (« on siffle »), que des échos de la parole familière (« a-t-on idée ») ou encore, dans les textes en prose, les actions communes du sujet et de son compagnon Personne²²⁴. Dans ce bref liminaire, les répétitions travaillent constamment aux détournements du sens. D'abord, par un effet d'emboîtement, elles guident la distribution de la signification nous menant (si on se demande, à chaque

²²⁴ « Écoute, Personne, ne ris pas. Tu n'y vois pas mieux que moi. On est là comme des cons à croire que à penser que » (*IPC*, p. 361), « On est fait, mon pauvre Personne. » (*IPC*, p. 363)

proposition, *qui* est dans *quoi*) à découvrir l'origine de l'énonciation. Les répétitions de mots (air, âme, mal) et de relatives (« qu'on siffle », « qui a mal », « qui n'est plus ») ponctuent cet emboîtement sémantique : 1) dans le petit air qu'on siffle, il y a un mal à l'âme ; 2) dans l'âme qui chante, il y a *l'ombre de qui n'est plus*. Ce sujet-ombre comme lieu d'orchestration de cette parole si concise pourtant use de tout le potentiel polysémique qu'elle recèle. Les répétitions créent à ce titre maints glissements sémantiques. L'épiphore nous rappelle, d'une part, que ce « petit air » prend les allures de la comptine ou de la rythmique élémentaire d'une simple chanson, d'autre part, l'antanaclase décuple le jeu polysémique :

➤ petit *air* / chante sans en avoir *l'air*

↓

- Il chante désaccordé (telle la cloche fêlée de Baudelaire²²⁵)
- Même s'il donne l'illusion que ce n'est pas le cas

➤ mal à *l'âme* / a-t-on idée d'avoir une *âme*

↓

- A-t-on une âme?
- Quelle idée étrange d'avoir une âme!

Soulignons également l'emploi de « plus », terme à double face sémantique, positive et/ou négative selon le contexte, qui est aussi utilisé par antanaclase (« qui a mal en *plus* » / « qui n'est *plus* ») tout comme le terme « Personne » dans les poèmes en prose. Ce liminaire présente donc un sujet défini par sa négativité, soit « l'ombre de qui n'est plus », et qui pourtant (et à *partir de*) « chante sans en avoir l'air », même quand il empruntera les ressources de la prose pour se dire.

²²⁵ Voir aussi : « Les rues du quartier avaient des tendresses d'avant les humains. C'était un peu, mon pauvre Charles, ton vert paradis. On vagabondait comme cette douleur que j'ai. Ça dure la vie et après. » (*IPC*, p. 375) « On s'hébète. On cloche. » (*IPC*, p. 385) « Côté musique, jamais été qu'une pauvre cloche » (*IPC*, p. 393).

6.2 Sujet-clochard et *vagance* ludique

et je succombe sans jamais mourir tout à fait²²⁶

- Gaston Miron

Les deux exergues qui annoncent la partie « I » du recueil indiquent d'entrée de jeu que la descente en négativité et le processus de clochardisation²²⁷ s'y poursuivent. Exposant la nécessité d'un devenir-clochard, en toute simplicité – « *On devient clochard simplement / comme on descend un escalier* » (un sociologue) –, puis conjoignant le beau et la mort sans faire l'économie d'une oralité ironique – « *et c'est si beau que / je n'en finis pas de crever* » (Franco Lucentini) –, les deux références introduisent ce nouveau périple dans le territoire du nulle part où même les chemins ont disparu. Le premier poème en prose précise que l'horizon, inatteignable par définition, ouvre ici un espace de déperdition :

À quoi bon continuer comme ça? Il paraît que lorsqu'on avance, l'horizon recule. Pourquoi ça me fait penser aux écrevisses? Jeux d'enfance, moi aussi j'avancerais en reculant, et autres saletés de souvenirs. [...] En arrière, les traces à mesure s'effacent. C'est fait exprès. *Aller encore, mais où donc?* Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien. Je reste. D'ailleurs, il n'y a plus de chemin. Angoisse et solitude il y a ; une de trop.
(IPC, p. 358 ; je souligne)

Dans cet espace où quelques souvenirs diffus traînent dans la conscience²²⁸, les traces néanmoins s'effacent, laissant pour seule possibilité une motion sans orientation prédéfinie ou point d'arrivée précis : « *Aller encore, mais où donc?* ». Partout dans ce recueil on se déplace sur le mode de l'errance et du vagabondage, dans une sorte de liberté aléatoire (dans la ville, les ruelles, les souvenirs, en faisant parfois des pauses) et de façon rebelle (ne respectant pas une logique narrative, circulant dans les marges des conventions littéraires). Immobile un moment, le sujet prend ici la mesure de cet effacement qui l'entoure et expérimente une autre modalité rythmique, cependant

²²⁶ Gaston Miron, « Les années de dérélition », *L'homme rapaillé*, troisième éd., version définitive, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, p. 95.

²²⁷ À ce propos, Nathalie Watteyne parle d'un « état de "fantomisation" dans lequel se tient le sujet, que le bavardage a pour fonction tout à la fois de masquer et de révéler » (Nathalie Watteyne, « Corps cachés et jeux d'ombres dans la poésie récente de Jacques Brault et d'Anne Hébert », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir. publ.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2007, p. 142.

²²⁸ On évoquera, dans certains poèmes en prose, des souvenirs en les comparant à des chemins perdus. Je reviendrai sur ce point.

cohérente avec son historicité propre²²⁹. Entre l'angoisse et la solitude, il y en aurait « une de trop ». Mais selon cette syntaxe coupée par le point virgule, elles ne peuvent être séparées. En outre, dans le poème qui suit immédiatement, le sujet accepte que les deux instances négatives restent auprès de lui. Car c'est au cœur même de ce rien, de ce lieu de négativité, que les possibles de l'imaginaire malgré tout se déploient. Arrivé là où les chemins ont disparu, dans cet univers de l'indéterminé²³⁰ (« ville ou campagne », « quelle différence? ») et de l'impersonnel (royaume de « Personne »), on ne rencontre pas le silence absolu ; une parole en effet se poursuit :

Je m'étais promis, quand ça arriverait, de me taire. Voilà, c'est arrivé, je ne me tais pas. Personne, pourtant, aux alentours. Ville ou campagne, buildings ou brins d'herbe, quelle différence? Et si Personne n'était pas personne? J'aurais au moins un semblant de moi. On se dirait ou pas, on se tairait ou pas, il y aurait un *peut-être*. Une chance. De quoi, je **me-te** le demande. J'allais oublier : il n'y a plus de chemin. Rester là. Avec l'angoisse et la solitude? Faudrait choisir. La place manque pour les deux. Je suis tellement fatigué. Ça va, restez, toutes les deux. J'ai l'habitude.
(IPC, p. 359 ; je souligne)

Un événement s'est produit, c'est-à-dire cette mort symbolique du sujet, une sorte d'extinction inévitable du soi, souvent évoquée dans la suite du recueil²³¹. Puis la charge polysémique du mot « personne » se trouve exploitée afin de relancer la fertile ambiguïté qui persiste entre : il n'y a personne et/ou il y a *une* personne. Ce qui prévaut alors, c'est l'investissement de cet équilibre vertigineux que représente le « peut-être ». À même cette déperdition initiale, trois moments signifiants concourent à détourner cette fatalité : 1) la découverte d'une parole qui se poursuit ; 2) la découverte de Personne qui n'est peut-être pas personne ; 3) l'acceptation de l'angoisse et de la solitude. En ce lieu de dépossession, le sujet voit apparaître la figure du Personne, un double offrant une présence minimale et devenant le moteur de l'énonciation : « J'aurais un semblant de moi ». Plus encore, le mystérieux trait d'union reliant le « me » au « te » et amorçant

²²⁹ « Le rythme dans le langage, et le rythme dans la voix, tous deux étant organisation du sujet, la poétique de son historicité, sont la contradiction même de l'intime extérieur. C'est pourquoi, comme le silence fait partie de la parole, l'immobilité fait partie du mouvement, dans la mesure de leur subjectivation » (Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir. publ.), *La licorne : penser la voix*, Poitiers, UFR Langues et littératures de l'Université de Poitiers, n° 41, 2^e trimestre 1997, p. 40).

²³⁰ « Le jour, la nuit, où ai-je appris à les distinguer ? » (IPC, p. 361), « Est-ce en amont ou en aval du monde ? » (IPC, p. 389)

²³¹ « Plusieurs fois je suis mort en plein dans ma vie. » (IPC, p. 378), « Batteur de pavé je fus. Jusqu'à l'os. » (IPC, p. 388)

l'adresse (« Je *me-te* le demande ») confirme que cet autre est indubitablement lié au soi, tel un autre *en soi / hors soi* avec qui le sujet cheminera. Conséquemment, le sujet s'accommodera de toutes les instances de négativité (même l'angoisse et la solitude) qui vont l'accompagner au fil de son vagabondage, circulant dans les marges, au cœur des contradictions et de la discordance. « C'est une manière de déroute » (*IPC*, p. 363), précise-t-on quelques pages plus loin.

La parole ne travaille donc pas à l'anéantissement, mais bien à la poursuite du *dire* par le détournement, la déroute perpétuelle. Le jeu de la fausse interlocution, dans ce livre, repose sur cette ouverture infinie qui déjoue la mort réelle (celle qui mènerait au silence). Car « c'est pour retarder l'ultime échéance, la mort, que le locuteur s'offre le plaisir d'un dernier confident. Un peu à la manière des personnages de Beckett, qui avant d'être des vagabonds, sont des errants du langage²³². » Difficile de le nier désormais : ce sujet-clochard s'avère dans tous les sens du terme un sujet *agonisant*. Or, le *topos* de l'agonie, comme l'a démontré Michel Picard, traverse l'histoire de la littérature et repose généralement sur le récit *exemplaire* du mourant qui voit venir sa fin. Ce récit implique traditionnellement une *position de maîtrise* « tant sur le plan des acteurs que sur celui de la rhétorique édifiante²³³ », position que la littérature moderne voudra inévitablement dénoncer, voire subvertir²³⁴. Le sujet agonisant, chez Brault, subvertit notamment cette finitude en jouant la mort, en la répétant comme un événement anodin (« c'est arrivé »), mais qui ne plonge pas l'énonciateur dans le silence éternel : « Plusieurs fois je suis mort en plein dans ma vie. [...] On meurt facilement, au fond. Tout au fond. Le dur, c'est avant de toucher ce fond. On se porte, on s'échappe, on se ramasse; on se connaît cadavre. » (*IPC*, p. 378) Déjà trépassé, puis inlassable revenant, le sujet perpétue son ricanement puisque, pour paraphraser Saint-Denys Garneau, *mourir ne finirait rien*.

Cela se répercute sur le plan formel. Après avoir fréquenté nombre de territoires négatifs (l'impossible pays, l'en dessous, le silence...), la parole poétique cherche sa relance en d'autres lieux. Dans ce recueil, la progressive dissipation du soi se trouve évoquée, parfois même *racontée*, par les détours de formules narratives simples, près de

²³² Jacques Paquin, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et images*, vol 19, n° 3 (57), 1994, p. 583.

²³³ Michel Picard, *La littérature et la mort*, op. cit., p. 50.

²³⁴ *Ibid.*, p. 50-56.

l'oralité²³⁵, ce qui permettrait conséquemment une nouvelle forme de circulation dans cette langue clocharde. Tel que le précise Jacques Brault, « la dissipation de soi ne vise pas autre chose que se délester, se rendre à une liberté nuageuse, se perdre dans une *vagance* ludique [...], ce qui littéralement oblige le langage à se clarifier, à se dénuder, au risque de la sécheresse et même de la monotonie²³⁶. »

Cette *vagance* ludique s'avère effective, du reste, dans l'organisation des exergues qui ordonnent la structure du livre. Ces derniers préludent non seulement à une circulation intertextuelle accompagnant le propos du recueil, mais aussi à une visée parodique. Afin de dénuder le langage de ses artifices, on s'exerce en substance à le parodier, tantôt en détournant les usages, tantôt en remettant en question la valeur des discours (savants, scientifiques, littéraires, populaires, etc.). Ce qui va de pair avec ce constant désir de pauvreté, de clochardisation du poétique. Les quatre parties du livre sont introduites par un exergue parodique (du discours savant) qui dialogue avec une citation littéraire (souvent à teneur humoristique). Un seul exergue accompagne le liminaire (Queneau) et un autre figure à la fin du recueil (Beckett). Voici un tableau explicitant l'utilisation des exergues :

EMPLACEMENT	CONTENU	FONCTION
POÈME LIMINAIRE	Queneau	Introduire l'importance du jeu des potentialités littéraires
PARTIE I	Un sociologue (devenir clocharde / descendre) + Franco Lucentini (beau / crever)	Annoncer le devenir-clocharde
PARTIE II	Un psychiatre (<i>Le vagabondage est un indice de désordre mental</i>) + W.-A. Caswell (<i>Mignon, allons voir si la rose, / tantôt éclore, / vaut mieux que ta névrose</i>)	Caractériser la motion du sujet (vagabondage), ironiser sur toute posture marginale (désordre mental, névrose)

²³⁵ « Il paraît que l'ail, ça donne de l'affection. Qu'ils disaient. Mes deux corniaudes s'en pourlèchent les babines. Dure nuit à venir. » (*IPC*, p. 368) Ou encore : « La nuit, tout est gris; comme les chats, qu'ils disaient » (*IPC*, p. 369), « Il paraît que je suis né sous le signe de Sature; planète néfaste, qu'ils disaient. » (*IPC*, p. 375)

²³⁶ Jacques Brault, « Dépouillement », *Au fond du jardin*, Montréal, Noroît, 1996, p. 53-54.

EMPLACEMENT	CONTENU	FONCTION
PARTIE III	Une encyclopédie (<i>Le vagabondage est puni par la loi française de trois à six mois d'emprisonnement</i>) + Henri Michaux (<i>Même si tu as eu la sottise / de te montrer, sois tranquille / ils ne te voient pas.</i>)	Valoriser la posture d'un <i>sujet-inaperçu</i> . Le vagabond échappe à l'emprisonnement par son invisibilité même.
PARTIE IV	Un dictionnaire (<i>Chemineau : qui vit de petites besognes, de larcins, d'expédients</i>) + Jean-Claude Pirotte (<i>le soir est tombé comme un pli / de pantalon bien repassé / j'ai poursuivi ma route / jusqu'au prochain vermouth</i>)	Souligner, avec humour, la nécessité de poursuivre ce cheminement en pauvreté.
PARTIE IV (FIN)	Beckett (<i>noire sœur... / qu'est-ce que tu attends</i>)	Clin d'œil tragi-comique au dramaturge impliquant aussi que ce processus, chez Brault, demeure sans fin.

Dans une certaine mesure, le ton humoristique des *exergues* vient adoucir le propos agonique qui recouvre tout le recueil. Sur toutes les tribunes, on répète la clochardisation du sujet, sa désolation incommensurable, et pourtant les poèmes s'avèrent parsemés de trouvailles linguistiques amusantes, douces ironies ou tours de langue astucieux qui assouplissent le versant mélancolique du discours.

6.3 Je parle de choses perdues

On le reconnaîtra sans équivoque, le poème, en tant qu'espace de jeu, construit également une spatialité accordée à l'évolution de ce sujet-clochard en perpétuelle circulation. Deux espaces-temps se superposent à cet effet dans le recueil. L'*ici-maintenant* (en ce lieu de désolation et de solitude où il n'y a plus de chemin) tel un présent absolu²³⁷ et le *passé* (évoqué par des souvenirs fuyants comparés à des bouts de chemins, débris d'une ancienne vie perdue). D'abord, l'*ici* : « Ici, c'est nuit pour s'évanouir. Étala de tout son long. Fantôme. La nuit, ça me fait de quoi. Souvent je revois des amours disparues de tous les chemins. Je me rencontre. La nuit, nos ombres rôdent à l'aventure » (*IPC*, p. 369). En ce lieu de solitude et de dénuement – car on précise

²³⁷ « Ici, pas d'heures ni de minutes. L'instant s'est piégé dans l'herbage. » (*IPC*, p. 386)

qu'« [i]l y a avait foule autrefois » (IPC, p. 373) – le sujet prend la mesure de ce qui lui manque : « Ce n'est pas juste les humains d'ailleurs, c'est le reste, choses banales, objets sans valeur, menus riens. Ça me manque. » (IPC, p. 373) Or ce lieu qu'occupe le sujet *fantômé*, à même sa négativité essentielle, s'avère lieu de parole :

On est pas si mal *ici*. [...] Ce n'est pas le désert, cet endroit. Tu vois, Personne? À gauche du taillis, au pied de l'érable : de l'ail des bois. Tu n'y as jamais goûté? Quand c'est le plein hiver, tu croques *un oignon* en fermant les yeux. Et soudain *ça chante* dans la bouche, comme le chant du merle aux soirs de juillet. Bondieu, c'était un beau bout de chemin ; et aussi quand l'idiot du voisinage venait tout doux s'égarer dans mon regard. Je me suis émotionné.

(IPC, p. 368 ; je souligne)

Les ruelles de la ville rencontrent les sentiers du bois, un carrefour où la parole chante – mais telle une croquée d'oignon au cœur de l'hiver –, alors que les perceptions s'accroissent : *ça chante dans la bouche*, puis la figure de l'idiot apparaît et contamine l'émotion. Il en va de même dans cette évocation, citée plus haut, aux allures presque simplistes (puisqu'elle mime une expression québécoise populaire) et qui exploite l'effectivité de la nuit (sa valeur performative) à laquelle s'ajoute l'affectivité qu'elle provoque chez l'énonciateur : « La nuit *ça me fait* de quoi ». Sujet fantômé, le clochard (en soi / hors soi), se soumet à l'altération en se dépouillant du *moi* biographique, processus d'avalement des « épluchures d'une vie » : « Les épluchures d'une vie, il y en a plein derrière. Je les ravale. On se bouffe pour continuer. Bon, assez dit sur le rien à dire. Demain n'existe pas. C'est un grelot qui s'agite au cou du condamné. Tu vas pour toucher ta gorge et ta main passe tout droit. » (IPC, p. 371) Il faut se perdre pour *continuer*, tout perdre pour dire encore.

Dans plusieurs poèmes en prose, parallèlement, le sujet évoque des souvenirs qu'il compare à des chemins perdus. L'extrait suivant résume cela tout en définissant clairement le lieu d'outre-mort et d'outre-monde de l'*ici* : « Ce lieu sans nom ni apparence où je suis, récitant des ténèbres intérieures. Ruelle hérissée de barbelures où l'âme *se clochardise*. » (IPC, p. 382 ; je souligne) Si le sujet évolue dans ces ténèbres intérieures avec ses compagnons imaginaires (Personne, l'angoisse et la solitude), il dispose néanmoins d'un espace de mémoire suffisant afin d'accueillir quelques souvenirs :

Ton rictus, Personne, vos trémoussements, l'angoisse et la solitude, na ! ils n'empêchent que j'entende encore un remuement de voix. C'est mes chers

compagnons d'errance qui longent un ancien chemin de halage. D'en bas, de tout en bas, les voix tues remontent la mémoire.
(IPC, p. 382)

Or ces souvenirs, ces apparitions fugitives, demeurent des simulacres imparfaits, des *choses perdues* que les poèmes reconstruisent tels des mirages qui s'effaceront indubitablement : « Les voix se sont tues depuis si longtemps. J'ai confondu le toc-toc des talons et le flap-flap des semelles avec une sonate de souvenirs. Tiens, le chemin de mémoire tourne, on croirait, sur lui-même. Mirages d'humour blessé. » (IPC, p. 382) Trois onomatopées (na !, toc-toc, flap-flap) dessinent les courbes de ce *dire* toujours tendu entre la mélancolie et la parole familière, préférant demeurer au ras des semelles. Parmi les autres souvenirs de chemins perdus, on retrouve aussi ces conversations avec de réels interlocuteurs : « Je parlais souvent alors, il y avait toutes sortes de chemins. » (IPC, p. 362) Puis, ce souvenir d'une « petite fille qu'on a eue par surprise et qui n'a pas grandi. Marelle, corde à danser, chansonnette sur l'oreiller. C'était des chemins, ça aussi » (IPC, p. 364). L'évocation fuyante du rire de la petite (« Ça me mettait, ce rire en clochettes, une boule dans la gorge », IPC, p. 364), stimuli sonore une fois de plus, ramène ensuite le sujet au présent de l'énonciation alors qu'il précise à son allocutaire la dynamique qui anime sa parole, dans cet extrait d'une phénoménale clarté : « Je parle, Personne, de choses perdues. Sans ça, je ne parlerais plus. » (IPC, p. 364)

D'autres souvenirs font intervenir pour de brefs moments le passé, soulignant au passage l'ampleur de ce qui demeure perdu dans le présent du sujet. Souvenir d'un ami « fol et voleur » (IPC, p. 366) : « Moi, ça m'a fait lâcher la poubelle du déjeuner, ce mot de " foleur ". Ça me rappelait quelque chose, du temps que je suivais des chemins défoncés en compagnie d'un drôle de marsouin prénommé François » (IPC, p. 366). Souvenir d'enfance : « Quand, presque encore enfant, je m'emmenais au travail par la rue Saint-Zotique [...]. Cette maudite rue me faisait un sale chemin. » (IPC, p. 371). Souvenir d'une défunte, possiblement la mère, lors d'une visite au « cimetière » sous la pluie : « La pluie coulait dans ma fracture, la cachée en dedans. Ça faisait du bien. Enfant, pas une journée que je ne pleurais pas. Elle m'essuyait les yeux. [...] C'était les seuls moments où j'aimais ça, être aimé. Un bon chemin, malgré les débris et les gravats. » (IPC, p. 381) Sans oublier toutes ces choses perdues, le sujet pourtant s'évertue dans une certaine mesure à s'en délivrer, ou selon ses propres mots, il les *détresse* : « Petites choses de la vie, pauvresses inanimées, je ne vous oublie pas ; je détresse. » (IPC, p. 388) « Pourquoi

est-ce que je songe à ça, Personne? Tu hausses les épaules. Détresse immense de la mémoire. » (IPC, p. 384) Peut-être s'agit-il simplement de *détresser* afin d'ouvrir l'espace, de se donner du jeu, pour relancer la parole au-delà de la solitude et du silence. Ce que le travail de l'adresse à Personne, à plus forte raison, met en acte : « Non, plus de chemin. Plus de sens. Je détresse des fils nattés. Je me creuse sur place; jusqu'à toi, qui n'existe pas. Personne; inventé. Éventé. » (IPC, p. 388)

Dans un même élan, les marques du privatif se multiplient au fil des textes (non, pas, plus, rien) et cependant, le dire n'a de cesse de cheminer. Les répétitions variationnelles rythment l'avancée de la signifiante, car s'il n'y a plus *rien* (à dire, à faire, à être), on insiste dès lors sur la nécessité de « passer », « continuer », « y aller quand même » :

Tout ça est banal. Rien à dire. Rien à faire. Rien à être. Pourquoi en parler? Pour passer plus vite là-dessus. Passer pour de bon. Le pire, est-ce d'attendre? Non, de continuer. En vain. Le savoir. D'avance. Et y aller quand même. Je suis content qu'il n'y ait plus de chemin. Là, ici, je reste tout ballant. Je laisse folâtrer l'angoisse et la solitude. Je mâchonne des tiges de folle avoine. Je souhaite que Personne soit; et il est. Je ne vis pas, je ne meurs pas.
(IPC, p. 379)

La triple négation (le silence, l'inaction, l'inanité) initiale néanmoins engendre la réflexion : « Pourquoi en parler? ». Puisque malgré tout, *ça* parle, *ça* continue. Le vivre et le mourir, « Là, ici » figurent les deux faces d'une même expérience où ce qui importe demeure l'invention de Personne, être de papier témoignant d'un possible *vivre* dans la langue : « Je souhaite que Personne soit; et il est. » Cela rappelle aussi les propos d'Étienne Rabaté qui, en analysant les stratégies de mises à mal du sujet chez Henri Michaux, parle de la création d'un *moi en négatif* :

Sujet faible et précaire, qui pourra porter la faiblesse et la précarité du texte, sujet arbitraire, qui se signale comme leurre, puisqu'il ne peut en aucune manière être confondu avec aucune signature autobiographique. Ce leurre est la vérité du moi en tant que sujet, le détour qui le fonde et le légitime, la tromperie inauthentique qui fait la sincérité de la profération. Le moment lyrique est celui où un sujet se crée artificiellement pour dire une vérité oblique du moi, se travestit pour exprimer d'une autre manière une authenticité interdite²³⁸.

²³⁸ Étienne Rabaté, « Michaux et le lyrisme travesti », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir. publ.), *Le sujet lyrique en question*, op. cit., p. 201.

À la fin du même poème, on peut saisir sans nul doute combien cette parole qui loge à l'enseigne de la banalité pourtant la transcende. En quelques phrases, le poète emmêle avec subtilité une référence à la fable de La Fontaine « Le chêne et le roseau » (portant sur les vertus de l'humilité) à celle de Blaise Pascal²³⁹, tout cela en écho au début du poème (qui explicitait cette difficulté de « continuer » malgré ce « savoir » indéniable de la fragile banalité de l'existence; « et y aller quand même ») : « Je continue à parler, comme ça, brassant de l'air. Une dernière mollesse. Plier avant de rompre. » (*IPC*, p. 379)

6.4 Écoute, Personne

Toute la dynamique d'énonciation s'organise sans conteste à partir d'un jeu de potentialités inattendues, là même où l'on croirait qu'il n'y plus de cheminement possible. Il en va ainsi, on l'a vu, de l'adresse à *Personne*, cette situation factice d'interlocution qui sert à déjouer l'extrême solitude du sujet. Le sujet clochard, en tant qu'ironiste, se sert de la négativité qui le constitue comme moteur de sa parole. Il déjoue l'impossibilité ontologique en créant ce double (issu d'un soi négatif, ce double n'aura que peu de substance), sorte d'ami imaginaire à qui s'adresser. Chaque fois, on souligne qu'il ne s'agit là que d'un effet de construction, un leurre linguistique. Cet autre extrait le prouve, le soi et le *Personne* ne sont pas *même* (une distance est marquée par la comparaison²⁴⁰), mais se rejoignent dans cette maladresse à être qui les caractérise : « Écoute, Personne, ne ris pas. [...] On se ressemble; toi invisible, moi immobile. Ou encore : maladroits à être. » (*IPC*, p. 361) Dans sa chronique intitulée « Il n'y a plus d'îles », portant sur une pièce d'Alain Pontaut où le personnage s'adresse à un interlocuteur imaginaire, Brault précise l'importance de cette « dérision, grinçante sous un masque de sourire²⁴¹ ». Les marques de cette dérision, ou pourrait-on plutôt dire

²³⁹ « C'est donc misérable de se connaître misérable; mais c'est être grand que de connaître qu'on est misérable. [...] L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée » (Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 [1660], p. 1156-1157).

²⁴⁰ Figure linguistique par excellence de l'impossible synthèse parfaite, puisque figurant textuellement par la copule (comme, tel que...) la distance entre le thème et le phore.

²⁴¹ *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 100.

autodérision, pullulent dans *Il n'y a plus de chemin*, puisque ces masques posés sur la solitude du locuteur ne sont que temporaires, voire un prétexte utilisé pour relancer la parole au-delà du silence solitaire de ce lieu. Le locuteur, à cet égard, évoque une époque passée (il échangeait alors avec d'autres) pour ensuite spécifier qu'en ce lieu d'outre-mort où il se trouve désormais, il est bordé par le silence :

Je parlais souvent alors, il y avait toutes sortes de chemins. Je quêtai une adresse par-ci, j'en offrais une par-là. On échangeait, avec pertes et profits. C'était gai, c'était triste. Il venait des phrases et des silences. On mélangeait. On appelait ça vivre. D'un coup, lentement plutôt, ça s'en est allé. Je suis comme toi, Personne, et muet. En dedans. Ça fait mal.
(IPC, p. 362)

Jeux d'adresses polysémiques sur le terme *adresse* en poche, ce vagabond de la langue va même jusqu'à répéter inlassablement son statut paradoxal de muet. La fin du même poème stipule que d'autres formes d'accompagnements s'offrent malgré tout au marginal brasseur d'air : « Les vagabonds, même qui s'ignorent, ont au moins un caillou qui roule à leur côté. Pas longtemps ; mais ça suffit » (IPC, p. 362). Ce caillou symbolise par contiguïté le Personne, objet d'interlocution *inventé* et *éventé* plus que personnage, voire l'outil le plus banal qui soit vers qui se tourne la diction. Même un simple caillou (ailleurs il s'agira d'un chapeau) pourrait motiver le bavardage de cet histrion errant. L'écoute du Personne s'avère parfois superflue, seule la motion de l'adresse importe : « Personne, n'écoute pas. Je dis des secrets. » (IPC, p. 364) « Les longues phrases, ça donne soif. Et ça rend mélancolique; on a le pressentiment que ça finira mal. Tu ronfles, Personne. Mettons que je parle à mon chapeau. » (IPC, p. 366) Le trait d'esprit à propos des langueurs, voire longueurs, propres au mélancolique vient appuyer une fois encore la conception de l'écriture au cœur de cette œuvre. Reprenant parodiquement à notre tour le titre d'une chronique de Jacques Brault, si non seulement « Jeu est un autre²⁴² », on pourrait ajouter qu'un glissement rhétorique certain s'opère puisque le poète aura remplacé, en jouant sur la majuscule, l'empire de la *Poésie* par le nulle part où règne le *Personne*.

Or ce lieu de dépersonnalisation, de constante clochardisation, concourt à l'épuisement du sujet : « Alors, au fil des routes, on laisse des morceaux. On traîne sa carcasse et un peu d'espace. On se met en ménage avec l'angoisse et la solitude. Deux

²⁴² « Jeu est un autre », *Ô saisons, ô châteaux*, op. cit., p. 114-120.

sangsues qui ventousent le petit reste. » (p. 385) Les mille et un visages de la négativité arborent ici un nouveau reflet, soit un sujet « petit reste » – auparavant, « [j]’itinérais à perte » (IPC, p. 385), mentionne-t-on – qui progressivement se désintègre. Malgré le dénuement, une trouvaille attend néanmoins au carrefour : « Quand tu as tout perdu, la niaiserie que tu trouves, c’est une merveille. » (IPC, p. 385) Cette trouvaille, quelques pages plus loin, prend la forme d’une boîte de conserve rouillée aux propriétés sonores inédites, que la subjectivité recueille telle une étrange musique, « en mineure » :

Du pied, machinalement, tu envoies valser une boîte de conserve rouillée. Tu entends le cling-clang-clong, ou comme. Et tu songes. Tu restes le pied en l’air comme un imbécile de héron. Un fracas t’envahit, *en mineure*, oui *ça musique*, ce vieil objet à bout de course. Il s’était posé là, sur ton chemin par hasard, il se préparait à faire une fin pas trop moche. La rouille, c’est une jolie couleur ; et puis ça donne du mince au métal, il en devient papier. Et toi, débris mental, tu tapes dedans comme un marteau.
(IPC, p. 389 ; je souligne)

De l’érosion, une circulation figurative s’inaugure, en passant par la joliesse banale de la couleur rouille, jusqu’à la minceur du papier sur lequel se mettra en scène ce rythme-sujet. Car *ça musique*, *ce vieil objet à bout de course*. À cela s’ajoutent trois comparaisons qui explicitent clairement la posture du poète, ce pauvre funambule en déséquilibre au ras des choses clochardes : 1) sa poésie adopte les accents sonores des choses triviales, la simplicité (apparente) de la comparaison ou des échos de la parole familière (« Tu entends le cling-clang-clong, ou *comme* ») ; 2) il revêt les traits d’un oiseau plus malhabile que somptueux (« Tu restes le pied en l’air *comme* un imbécile de héron ») ; 3) le rythme qu’il produit, à même les débris qui le constituent, rappelle des échos de la vie usuelle de l’artisan, de l’ouvrier ou du simple d’esprit (« Et toi, débris mental, tu tapes dedans *comme* un marteau »). Par effet de synecdoque, le sujet adopte les traits de cette boîte sonore en désintégration ; sujet-qui, sujet-débris bégayant dans sa carcasse : « Pourquoi ? Tu ne pouvais imaginer le secret sonore surgissant de cette chose clocharde. Est-ce en amont ou en aval du monde ? Qui donc bégaye dans ce métal qui se désagrège ? Quel autre Personne as-tu distrait de son angoisse et de sa solitude ? » (IPC, p. 389) Le *secret sonore surgissant de cette chose clocharde*, tel serait à vrai dire la description de cette poétique, en sa plus fine expression.

Entres autres jeux d’adresse, remarquons également la conclusion du même texte qui réalise un glissement pronominal vers le *vous* – fait plutôt rare dans cette œuvre –, ce qui entraîne une sorte d’objectivation des deux acteurs (le clocharde et le Personne) au

cœur de la scène : « Cela se passait dans une impasse. Vous avez abouti face à un mur criblé d'yeux et de bouches. Quelque chose d'obscène vous assassinait tous les deux. Ô ravissement. » (*IPC*, p. 389) Étrange mise en scène que cette « ob-scène » qui soumet ces personnages factices à des regards assassins indéterminés, où l'on objective donc sur la scène critique du poème le dédoublement auquel se soumet la subjectivité textuelle. Cette impasse qui réduit ici la circulation, en produisant un *ravissement*, est significative en ce qu'elle annonce la culminante sortie de soi que l'on retrouve à la toute fin du livre. Mais avant d'aborder la finale du recueil, plusieurs remarques doivent d'abord être formulées. Mentionnons pour le moment que la clôture de ce poème, marquée par un « Ô ravissement », prélude à une ultime transformation en conjuguant le « ô » vocatif au terme à double face sémantique « ravissement » (signifiant une dérobée, une perte subie et à la fois un état, soit être ébaubie, en extase). C'est que l'énonciation travaille à de discrets subterfuges afin de constamment déplacer la subjectivité, pour mieux la transfigurer subtilement à l'aune d'une diction en mode mineur. Ce qui s'annonçait déjà quelques pages auparavant, alors que le *tu* figurant le Personne rejoint le *nous* :

La douleur me conduisait. Laquelle? Tu as le choix, Personne. Non, ne réponds pas. Tu vas encore m'enfiler des perles à ne plus savoir où me les mettre. Mettons qu'on n'a rien dit. Jamais. Transfigurons-nous, pour une fois. Nous boirons d'un coup de langue sur les lèvres un air pêche et lilas, quelque chose qui a la saveur d'une joue de gamine (*IPC*, p. 375)

Les places énonciatives alternent sur cette scène lyrique tournante qui déplace constamment la focalisation. On revient ensuite au *tu* alors que le locuteur s'adresse simultanément au Personne et à lui-même en formulant une mise en garde ironique : « bah ! tu bavardes comme les poètes perroquets » (*IPC*, p. 376). Ailleurs, on rapporte « la lente mélopée " guenilles... guenilles " » (*IPC*, p. 384) autrefois proférée par un chiffonnier nommé « le guenillou » pendant qu'« ici, *on* est un rat crevé au bord de la bouche d'égout. » (*IPC*, p. 384 ; je souligne) Un peu plus loin, le *moi* réapparaît accompagné de « [p]etites choses de la vie, [de] pauvresses inanimées » (*IPC*, p. 388), prenant soin de souligner sa dématérialisation (« cendres ») inévitable : « Personne de vous et moi ne bénira les cendres. Nomade par les chemins creux du cœur, nous allions pourtant jusqu'à la vaillance de ne pas être, enfin pas trop. Bondieu, quel soleil me tape sur la tête, que je déparle pareil? » (*IPC*, p. 388) La pointe humoristique qui « déparle », dans ses humbles habits oralisés, réitère l'importance de cette opération lyrique et critique qui met à mal l'*ego* – celui qui envahissait en d'autres temps le drame romantique – au

profit d'une parole clocharde : « Y a pas de quoi faire un drame. Mâche ton silence. » (IPC, p. 388)

Vagabondant à la recherche de trouvailles utilitaires (des « bottines sans semelle », une « gourde », un « terrain vague » où faire la « sieste » ; IPC, p. 391), la subjectivité lyrique se soumet à une sorte d'*évaselement* :

Tout ça, c'est bien beau, mais il faut vider son sac. Entre la broche et la ficelle, se bricoler une manière de vie, une sorte d'agonie, quoi [...]. On joue au juif-errant. On se prend pour un autre qui *se prend pour un autre* qui, etc. Et on s'échappe de soi et de l'autre. C'est bon, la halte du soir. Comme une maladie bienfaisante. On flâne au bord d'un abîme. On se compassionne. Pendant tout ce temps, le feu agonise et la casserole se décide à bouillir. On boit jusqu'à sécheresse. On s'enrêve. On ressemble à un sac de couchage. (IPC, p. 391 ; je souligne)

Ce jeu d'errance et d'exil s'élabore à même le détournement d'une expression québécoise familière (« se prendre pour un autre » signifie d'ordinaire être prétentieux), qui devient ici vecteur de pauvreté et d'humilité. Vidée jusqu'à l'os, la subjectivité semble s'évaser, si l'on peut s'exprimer ainsi, en une infinité de *postures gigognes*, soit une multiplicité de *devenir* autre (« etc. »). L'utilisation de verbes à la forme pronominale réfléchie directe (« on se prend », « qui se prend », « on se compassionne », « on s'enrêve »), implique grammaticalement que le sujet et le complément d'objet désignent la même personne (le même être). Si en effet, « on s'échappe de soi et de l'autre », c'est que cette désertion (qui implique aussi un déplacement) concerne à la fois le *soi* et *l'autre*, figure même de l'ipséité. Ce qui rappelle également que, pour Jean-Michel Maulpoix, le sujet lyrique est une « créature en transit dans un monde transitoire, passager et lieu de passage » ; « [c]e sujet expatrié, ce bohémien, ce juif errant de la grammaire, c'est peut-être le *on* [...], indifférencié, anonyme, frère de quiconque et de plus personne²⁴³ ». En sa plus anonyme expression, comparé à un sac de couchage, le vagabond se voit tout entier contenu dans sa pauvreté dès lors qu'il s'échappe de soi et de l'autre, processus doux-amer « [c]omme une maladie bienfaisante ». Il devient une esquivé énonciative, une sécheresse au cœur même du régime de la soif, véritable échappée dans la langue. Subjectivité diffractée en multiples « chemineaux de l'angoisse » (IPC, p. 390), sa faible constitution subit un

²⁴³ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 155-156.

constant auto-écorchement alors que son « râle ému » de « crapaud » lentement « s'essouffle » :

Sirop de groseille et de solitude
donnent le tournis d'enfance
aux chemineaux de l'angoisse
on se griffe scarabée crochu
on râle ému et crapaud
on s'essouffle oiseau de flamme
(IPC, p. 390)

Indéniablement, cet anti-Icare des ruelles s'essouffle, se liquéfie, sans jamais disparaître vraiment, sans jamais se taire absolument.

6.5 Mourir pas à pas, pas encore

le vieux fantôme égaré
qui musardait dans le parc
on l'a chassé du balai
son âme meurtrie repose
au secret de mon jardin²⁴⁴

- Jacques Brault

On l'a abondamment mentionné, *Il n'y a plus de chemin* met en scène diverses morts en mode mineur qu'expérimente le sujet lyrique. Assassiné, fantomatique, évoquant sa vie perdue ou ses multiples évanouissements, le locuteur décrit à tous égards les avatars de sa disparition. Ici l'instance impersonnelle qui traverse les poèmes en vers se noie :

Couler sur ses genoux
au milieu du chemin
faire une flaque
rêveuse et gardienne
de sommeil enfin
où se noyer
(IPC, p. 392)

Une tension tragicomique se profile, dans ce bref poème, puisque « faire une flaque » peut illustrer soit le fait d'uriner sur soi (au sens propre) et/ou de se liquéfier (au sens figuré), alors que l'on réitère le désir de sombrer, de disparaître. Or à la page suivante, on

²⁴⁴ Jacques Brault, *L'artisan*, Montréal, Le Noroît, 2006, p. 92.

raconte l'anecdote de Sibelius²⁴⁵, autre personnage dédoublé (nom d'un compositeur réel et nom d'un clown au chômage fictif) qui tôt ou tard se volatilise. De prime abord, le versant mélancolique du personnage : « On m'a parlé d'un certain Sibelius. Il paraît qu'un jour il en a eut assez. Buté dans son mutisme. Pendant trente ans. Traqué, cerné ; acculé à une folie tranquille. » (*IPC*, p. 393) À la manière de notre sujet lyrique inaperçu, Sibelius « continuait d'être, à bruit perdu ; il avait de longs silences à la traîne » (*IPC*, p. 393). Puis le versant ironique, voire sarcastique : « c'était aussi le nom d'un clown au chômage », « un traîne-la-savate qui rêvassait en ligne droite de retomber en enfance. A fini dans le fleuve. Une cloche grelotte du côté du port. Ou un rire d'enfant. » (*IPC*, p. 393) Autres textes, autres noyades ; même objectif, soit répéter le théâtre de sa propre volatilisation.

Le poème subséquent expose à cet égard ce qui bruisse malgré la disparition, ces morceaux de chemins qui résonnent faiblement dans l'espace-sujet. Il débute ainsi : « Je traîne dans ma tête des morceaux de chemins. Ça me fait une cervelle rapiécée comme ton pantalon, Personne. » (*IPC*, p. 394) En clôture, on précise : « Mes bouts de chemin où rebondit le même cri bas et gris. Ne pleurez pas, plumes perdues, meules moulues, glaçons fondus, y a plus de chemin ici. Y a plus. » (*IPC*, p. 394) Empruntant les tonalités d'une douce comptine portant sur ce qui s'épuise, cet extrait évoque au passage les plumes perdues d'un oiseau dorénavant disparu. Le motif de l'oiseau, récurrent dans le livre²⁴⁶, correspond d'ailleurs à la figure du poète. Au final, le dernier syntagme renforce cet effet de dissipation, présentant une sorte de répétition par omission, c'est-à-dire par l'ellipse du pronom et du terme chemin : « Y a plus ».

Malgré cette agonie tranquille, « [i]l faudrait quand même partir » (*IPC*, p. 395), ajoute-t-on dès l'amorce du poème suivant. Personne, toujours relié au soi (par une sorte d'élastique imaginaire), ouvrira la marche : « Si tu as envie, Personne, de faire l'élastique, tu ouvriras la marche » (*IPC*, p. 395). La motion, erratique, s'avère corolaire à une

²⁴⁵ Sibelius est un compositeur finlandais (1865-1957) qui eut d'abord une période nationaliste, puis une période classique. Héritier de Wagner et Shakespeare, il passa les trente dernières années de sa vie dans le silence et la réclusion.

²⁴⁶ Voir la « chauve-souris brune » aux « yeux morts » qui sait « voir à travers l'ombre » (*IPC*, p. 371), le « corbeau bleu », la posture (dépréciée) des « poètes-perroquets » opposée à celle (valorisée) de l'« imbécile de héron » (p. 389), celui-là même qui « s'essouffle oiseau de flamme » (*IPC*, p. 390).

circulation dans les marges : « Ce n'est pas compliqué, tu vas en zigzag, comme un éclair au ralenti. Ne compte pas tes pas, mais tes écarts » (*IPC*, p. 395). Accompagnés de l'angoisse et de la solitude, le sujet et son ombre – tel serait peut-être le qualificatif le plus juste pour désigner Personne – contemplant la possibilité d'un autre périple. Réitérant le règne du « rien », *on* accède pourtant au lieu de la trouvaille : « On ne cherche rien, et rien ne nous attend. On trouvera bien. Un espace vide. Un temps mort. Une espèce d'illumination, qui sait? » (*IPC*, p. 395) Ouverture dans l'espace et le temps, la traversée poétique, en sa plus libre circulation, ouvre à un perpétuel recommencement : « L'important, c'est de partir. Qu'ils disaient. Recommencer. Sans but ; sans raison. » (*IPC*, p. 395) Dissipation tout autant qu'esquive, ce processus transforme la subjectivité énonciatrice : « Levant la tête, je regard ma forme allongée. Elle est fine prête à se dissoudre. Pourquoi la déranger? » (*IPC*, p. 395) Le sujet devient dès lors *passager et lieu de passage*, véritable *sujet-chemin* de « forme allongée » qui, s'il fut lui-même étiré dans la narrativité des poèmes en prose tel un élastique, semble ultimement se dissoudre à la fin du livre. Les deux derniers poèmes du recueil nous permettent cependant de nuancer cette perspective.

Nous arrivons, tout compte fait, au seuil du processus de transfiguration final, transformation gagnant par l'utilisation du *nous* ce corps-texte, cette instance d'énonciation multiple qui comprend, par extension, le Personne, l'angoisse et la solitude : « Le départ *nous prend au corps*. Ça fourmille de partout, le non-sens. Et allons-y, à ce nulle part. » (*IPC*, p. 396 ; je souligne). Ensuite, le *je* intervient à nouveau, en sa qualité de gisant, et constate que les objets quotidiens se sont volatilisés : « Bondieu, je n'arrive plus à me lever. Où sont mes bottines, mon chapeau, mon sac? C'est vrai, il n'y a plus de chemin. Bof! on l'inventera ; c'était une idée comme ça, de continuer. Donnez-moi la main. Attendez-moi. Il n'y a vraiment personne? » On pourrait ici croire à une impasse définitive, puisque tout semble aboli, alors que l'adresse, tel un écho dans le vide, découvre la solitude abyssale du clochard. Mais au cœur du dénuement subsiste l'imaginaire, et on se tourne une fois de plus vers l'invention du Personne telle une possible *échappée* dans la langue : « On imagine, on s'enroule dans une image, on s'invente une autre vie. Façon de mourir en douce, à petites secousses. » (*IPC*, p. 396) Le segment qui clôt cet avant-dernier texte du livre regorge d'ambiguïtés sémantiques et syntaxiques, c'est pourquoi il importe de le lire attentivement, de suivre pas à pas cette vagance oscillatoire qui en organise la signifiante :

Maintenant, ça y est, *je* vais me mettre au trou avec la sombre vagabonde. Elle n'annonce rien et ne promet rien. Elle *te* prend et t'emmène à l'**amer**. *Tu* reconnaîtras sans peine cet arrière-goût de vivre. *J'*espérais, malgré tout. *Disparaître* en un petit chemin, avec un souffle de quelqu'un tout près ; une vieille bonté comme au premier instant. Mon espérance, **ne meurs** pas avec moi.
(IPC, p. 396 ; je souligne)

Le « tournis » des places énonciatives s'accroît donc dans les dernières lignes du poème. D'abord, le *je* se met au trou avec la sombre vagabonde, la mort (on a vu que, dans cette rétrospective, le *elle* désigne autant l'amoureuse que la mort, et régulièrement les deux simultanément). L'utilisation du verbe à la forme pronominale réfléchie, « je vais *me* mettre au trou », appuie le consentement implicite à cette opération délicate. De fait, l'instance subjective se scinde : 1) la mort emporte le *moi* (« elle *te* prend et t'*amène* à l'**amer** », le rappel de la noyade ici est éclairant); 2) la posture énonciative s'est déplacée puisque que ce *moi* est présenté tel un *tu* extériorisé (« *Tu* reconnaîtras sans peine cet arrière-goût de vivre »). Un nouveau *je* énonciatif se manifeste ensuite, reconduisant l'espoir : « *J'*espérais, malgré tout ». Malgré cette néantisation du *moi*, le dire se poursuit, et le processus de disparition perpétuel qui l'anime paradoxalement se relance. Deux injonctions accompagnent ce phénomène. L'infinitif *disparaître* intime d'abord à la poursuite du processus, soit la transformation du sujet-clochard en un chemin discursif inédit : « *Disparaître* en un petit chemin, avec un souffle de quelqu'un tout près ». Comme Sibelius « continuait d'être, à bruit perdu » avec ses « longs silences à la traîne » (IPC, p. 393) ou encore comme ce faible mais persistant rire en clochette du clown noyé, la parole cherche une nouvelle voie pour se faire entendre, au-delà du tarissement. Une seconde injonction implique l'impératif de l'interpellation dans cette subreptice formule : « Mon espérance, **ne meurs pas** avec moi. » Cette subtilité semble avoir été ignorée dans la majorité des études sur ce recueil : ce n'est pas l'espérance qui meurt, au contraire on l'apostrophe en exigeant d'elle qu'elle survive (*ne meurs pas*). Autrement dit, l'espérance ne meurt pas avec le *moi*, elle se perpétue autrement, ailleurs, voire sous les pieds d'un étranger qui prendrait une rue transversale, pour paraphraser Saint-Denys Garneau. Difficile en effet de ne pas penser aux vers qui concluent *Regards et jeux dans l'espace*, dans lesquels Garneau met en scène un étranger, issu du soi, qui prend une rue transversale, ce qui déplace le point de vue énonciatif en transformant la subjectivité textuelle. Cette transposition constitue, et contrairement aux lectures habituelles de ce poème, une forme de libération pour le sujet lyrique. Relisons

brièvement ces vers étonnants : « Afin qu'un jour, transposé, / Je sois porté par la danse de ces pas en joie / Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi / Avec la perte de mon pas perdu / s'étiolant à ma gauche / Sous les pieds d'un étranger / qui prend une rue transversale²⁴⁷. » Cet étranger prenant une rue transversale représente-t-il le renoncement du sujet à son ancien idéal de *je en joie* ou inversement, une possible reconquête d'un nouveau *je en joie* qui serait porté par la danse²⁴⁸? Le *je* du poème aurait-il au final, par une étrange opération, changé de place avec l'Autre qui s'éloigne?

Voilà exactement ce qui se produit dans l'avant-dernier poème d'*Il n'y a plus de chemin*. Le *moi* étant définitivement jeté *au trou*, on peut supposer que l'instance énonciative aura alors rejoint la posture du Personne, cet ultime *inventé événement*, afin de poursuivre son énonciation au-delà de la désagrégation du moi. Ainsi le Personne, qui n'a dans le livre jamais pris en charge l'énonciation de par son statut de faux interlocuteur (Personne ne répond jamais), semble dans une certaine mesure devenir le seul lieu où l'énonciation pourrait se relancer. En d'autres termes, le lieu d'énonciation se déplace du *je-clochard* vers le Personne-simulacre : le *moi* meurt dans le trou et la parole prend la place vide du Personne afin de poursuivre son avancée perpétuelle. Cette nouvelle posture semble impliquer, du même fait, un pur discours impersonnel, comme celui que l'on retrouve dans le tout dernier texte, discours judicieusement calqué sur l'affiche publicitaire :

Ne pas manquer à Montréal
ou ailleurs la longue rue
droite désir désert
à l'odeur de ciment frais
au bruit de vivre nul
et ce qui naît du néant
(IPC, p. 397)

²⁴⁷ Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, op. cit., p. 34.

²⁴⁸ Ce poème conforte une fois de plus la filiation entre Brault et Garneau. Car, il suppose la possibilité qu'un jour, le sujet gamélien soit « porté par la danse de ces pas en joie » (l'opposé même des « pas perdus », célèbres chez Garneau). La double négation, dans la « perte de mon pas perdu », accentue la possibilité de ce renversement. Cet Autre qu'on laisse partir dans « une rue transversale », dont on se libère, pourrait également incarner un sujet lyrique personnifié délaissant le sujet biographique. De dédoublement à épuisement, le sujet gamélien a exploré toutes les zones de son empêchement ontologique. Il semble fin prêt à se recommencer, au-delà de soi et dans le mouvement, l'avancée perpétuelle (l'isotopie récurrente de la marche, dans cette œuvre, le prouve). En se déréalisant, le sujet lyrique se réalise, autre contradiction fondamentale qui dynamise la parole gamélienne et qui n'est pas sans liens avec la poétique de Brault, qui reprend cette question là où Saint-Denys Garneau l'avait laissée pour en faire l'élan de toute une œuvre traversant la modernité québécoise jusqu'à aujourd'hui.

L'affiche, en un sens, propose un discours qui n'appartiendrait à personne en particulier (dépourvu de relais subjectif) et viserait tout le monde à la fois (s'adressant aux masses), se mêlant par ailleurs à la rumeur ambiante. Or cette affiche remet en scène les préoccupations chères à Brault, et on peut en cela y pressentir une autre forme de leurre ; car c'est bien le sujet lyrique propre à cette poétique qui s'exprime encore ici. Le pur discours impersonnel en soi ne relèverait pas, bien évidemment, de l'ordre du poétique. Seulement la subjectivité textuelle, devenue une « longue rue » de « désir désert », a muté vers d'autres territoires d'exploration, d'autres tonalités qui laissent entendre le « bruit de vivre nul » et, surtout, « ce qui naît du néant ».

Toujours près de l'épuisement total, mais à deux pas d'une nouvelle relance, la diction n'en est pas à ses dernières cabrioles. Dans *L'artisan*, le plus récent recueil que Brault a fait paraître en 2006, tous les aspects fondateurs de cette poétique se voient revisités par la plume joueuse du poète. Les titres des parties du livre nous ramènent en territoires connus : « Tombeau », « Presque chanson », « Ce que disent les fleurs », « Caprices », « Prose peut-être », « Quatrains comme », « Au cœur du bois », « Quartier libre », « Relèvement ». Les poèmes-hommages à Miron de « Tombeau » valsent notamment avec les formes brèves de « Ce que disent les fleurs » et « Quatrains comme », alors que des tonalités essayistiques se faufilent au sein de « Prose peut-être » où l'on rencontre d'ailleurs ces lignes d'une extrême justesse :

Il faut rien de moins que le nihilisme du moi pour que se réalise le poème du lyrisme critique et aussi de l'intranquillité qui mène à l'effacement. Le poète n'a pas de biographie. Il peut porter sans peine les masques de chair rencontrés dans la rue et qui lui font signe d'une complicité telle qu'ils sont davantage lui-même que l'être qu'il se suppose. Alberto, Ricardo, Alvaro, Bernardo, les autres, ébahis parmi vous et les choses familières, errant par les ruelles du vieux quartier, *je ne dors pas. J'entresuis.*

(*A*, p. 51)

Citant Fernando Pessoa, Brault revisite le mystérieux syntagme verbal « J'entresuis » à la lumière de sa propre pratique. On peut effectivement y pressentir le verbe « suivre » (j'écris à la suite de – et parmi, *entre* – tous ces compagnons intertextuels fréquemment évoqués), mais également le verbe « être » dans tout ce qu'il conserve d'*entravé* et de transitif au sein de cette œuvre. Autrement dit, je ne *suis* pas, j'*entresuis* : ma seule possibilité d'existence se trouve à côté, entre les seuils, dans les marges, mais surtout en ce lieu même de transition perpétuelle qui toujours engrange la motion. Ces vers de *L'artisan*, en somme, rappellent que se quitter soi-même permet à l'élan lyrique de se

déployer dans l'espace et de rencontrer, non un ultime accomplissement, mais bien une certaine forme de joie :

novembre le lac grisonne
un vol d'outardes là-haut
emporte le vent noroît
parmi des nuages d'ombre
soudain joie de m'en aller
(A, p. 89)

Joie de *partir*, d'acquérir par ce volontaire dénuement une sorte de légèreté, joie de devenir une ombre ou une outarde, toujours en chemin dans l'espace et la grisaille de novembre.

7. CONCLUSION : L'ARTISAN EST UN CHEMINEAU COMME LES AUTRES

On reconnaîtra désormais sans ambiguïté que Jacques Brault entretient une fascination pour la pauvreté dépassant une simple lecture sociopolitique qui s'attarderait trop à l'hérédité malheureuse, parfois tirée jusqu'au cliché par certains manuels scolaires, du Canadien français. On a accompagné à ce titre l'auteur de *Mémoire* alors qu'il se distanciat de l'idéologie politique (et collectiviste) qui se met en place dans les années 1960 pour explorer davantage, dans son écriture, les territoires d'une subjectivité lyrique contemporaine et se tourner, surtout à partir de *L'en dessous l'admirable*, vers l'ouverture philosophique. Ainsi développe-t-il une conception du langage poétique basée sur l'humilité, la retenue, ne faisant toutefois jamais l'économie d'une richesse certaine quant au contenu et à la finesse de la construction. Car le poète doit avant tout épouser les traits de l'artisan, du saltimbanque et du chemineau. L'œuvre de Jacques Brault s'intéresse par ailleurs à la mélancolie, mais aussi à la pauvreté irrémédiable d'un sujet jamais misérabiliste et inlassablement mobile, dont la parole se dynamise à partir de l'humour, du jeu, de l'ironie.

Refusant une poésie où l'éloquence emprunte les sentiers usés de la musicalité et de l'emphase, le poète travaille à l'élaboration d'un dire exprimant une subjectivité aux faibles bruissements, ce que la figure du clochard anonyme incarne explicitement. Si un ton mélancolique manifeste se dégage des premiers écrits, celui-ci se double graduellement de jeux ironiques qui revitalisent la parole. Malgré ce processus infini

d'appauvrissement du soi, le cheminement de cette subjectivité lyrique sans cesse se poursuit, même là où *Il n'y a plus de chemin*. Or, on pourrait même percevoir dans la maturité de cette œuvre considérable une posture semblable au *poète tardif* Philippe Jaccottet. Chez ce méditatif ayant cumulé de longues années en poésie, Jean-Michel Maulpoix remarque une « quête d'un *savoir du crépuscule*, d'une connaissance de la disparition. [...] S'il tend à l'acquérir, ce ne peut être qu'en réduisant toujours davantage sa prétention à posséder et à connaître²⁴⁹ ». Dans *L'artisan*, on retrouve une posture semblable : « le temps de la vieillesse va du blanc au noir / au cri-cri des insectes le sans-bruit se tord / frontalier du plus jamais on attend son tour » (*A*, p. 44). Jacques Brault ferait à ce titre partie de la première génération de poètes tardifs québécois en produisant une œuvre sur plus de quatre décennies, cette génération qui expérimente la durée, à l'orée d'une tradition encore neuve, et toujours fragile.

À la lumière de cette étude, on reconnaîtra plus aisément la parenté entre Jacques Brault et Michel Beaulieu, précisément en ce qui a trait à une constante résistance aux académismes, aux chapelles littéraires, qui s'allie à une valorisation de la marge²⁵⁰ comme espace de cheminement tranquille, devenant le lieu d'une exploration des possibles de la langue. Cela se manifeste, dans l'œuvre de Brault, par le truchement de cette distance maintenue face à l'éloquence poétique et politique en vogue au cours de la Révolution tranquille, et ce, dès ses premiers écrits, mais aussi par une véritable *poétique de l'envers*. Cet attrait pour la marge se lit à tous égards dans cette poésie qui préfère la discordance au positivisme, l'arrière-cour ou la ruelle à la place publique, l'en dessous à l'admirable. Alors que l'on s'évertue à célébrer une mémoire collective au moment où il publie *Mémoire* (1965), Brault s'attache plutôt à explorer les tonalités d'un deuil intime et la vertigineuse question de la finitude humaine. Alors que l'on chante encore une patrie à venir et un territoire collectif désireux de réalisations, *La poésie ce matin* (1971) met en acte la vaste *géographie de nos exils*, en critiquant par ailleurs le *nous* de l'intérieur, tout en déployant des territoires lyriques en marge de l'Amérique, aux confins du nulle part. Les années 1970 voient notamment se multiplier les discours idéologiques, dont le formalisme littéraire, mais aussi la contre-culture et autres mouvements de contestation

²⁴⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Patience de Philippe Jaccottet », *Le poète perplexe*, op. cit., p. 293.

²⁵⁰ Mentionnons au passage que dans la réédition de son essai *Chemin faisant*, Brault a ajouté de nombreux commentaires dans les marges, ce qui ouvre des brèches et diverses pistes de réflexion supplémentaires, à même le texte original.

collectifs (le féminisme, le marxisme, les regroupements hippies, etc.). En contrepoint, Brault poursuit avec persistance sa remise en question de l'éloquence, et opte pour cette descente au creux de *L'en dessous l'admirable* (1975), là même où l'écriture se nourrit de solitude, de silence, du minuscule. *Moments fragiles* paraît en 1984, un an à peine après le premier recueil d'Hélène Dorion, intitulé *L'intervalle prolongé*. Le mouvement intimiste commence alors à prendre forme. Brault accentue pour sa part les entreprises de clochardisation (de la subjectivité, mais aussi de la poésie), ce qui constitue l'opposé d'un individualisme stérile. Il persiste à valoriser un intimisme sobre ainsi que la pauvreté créatrice de *L'artisan* (2006), où l'on peut lire :

le chant des grillons stridule
pour le plaisir des poètes
qui s'ignorent et tant mieux
quand face au soleil du soir
nous sommes tous des mendiants
(A, p. 98)

Jean-François Dowd écrit d'ailleurs :

On se tromperait, cependant, à ne voir en Jacques Brault qu'un mélancolique ou un misanthrope – un promeneur qui papillonne près des vérités sombres. Dans le récit du dénuement, parfois, perce l'ironie, le prestige délicat de la poésie ou du détail intimiste : un grillon fait rempart contre le silence, une pierre offre sa joue d'enfant pour témoigner de l'éternité, un mot bienvenu, le sourire d'une ridule prêtent vie à un bonheur inaperçu et à peine visible²⁵¹.

Grâce à cette poétique de l'humilité volontaire, à ce consentement au dénuement, surgit effectivement « ce qui naît du néant » (*IPC*, p. 397), *prestige délicat* du mendiant à l'écoute des grillons et autres légers bruissements.

Tout s'avère donc histoire de chemin et de cheminement dès lors qu'on réemprunte à l'infini cette « longue rue » de « désir désert » (*IPC*, p. 397). Cette longue rue à ne pas manquer se fait voie ouverte à tous les possibles, car l'artisan sait opérer d'humbles miracles avec la poussière du chemin, faire d'un *tombeau* l'espace-temps d'un *relèvement*²⁵² : « La saison qui se relève de mort²⁵³ ». Le clochard ironiste, en définitive, tire profit de sa situation, use de maints renversements pour donner à la langue force et

²⁵¹ Jean-François Dowd, « L'attentif », *Le briquetier et l'Architecte*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2000, p. 81.

²⁵² Il s'agit respectivement des titres de la première et de la dernière section de *L'artisan*.

²⁵³ Vers que l'on retrouve dans le dernier poème de *L'artisan* (A, p. 117).

vertige. On pourrait presque l'entendre évoquer cela : si on ne peut accéder à la pure présence, pourquoi ne pas plutôt s'accommoder de l'absence, cette sombre vagabonde, puis la prendre pour compagne et entrer avec elle dans la danse tranquille du quotidien? À la précarité du sujet s'oppose conséquemment – ou plutôt se met en tension – la force d'une éthique de l'écriture que Jacques Brault a patiemment développée au fil des décennies, et qui se rejoue dans la pratique même, dans la persistance d'une énonciation aux limites de tout ce qui l'amenuise, pour mieux explorer les failles qui la redynamisent. Cet engagement en la force tranquille du poème qui baisse la voix pour faire entendre le bruissement des morts, de la mort en chacun de nous, a accompagné notre lecture de cette œuvre majeure et nous rappelle que, dans cette marche des mots où s'emmêlent poussière et « petit reste où l'ombre s'accroît » (A, p. 71), nous revisitons sans cesse « l'énigme de vivre ensemble » (A, p. 99).

CHAPITRE III

POÉTIQUE DE MICHEL BEAULIEU : TRESSER DANS L'OUVERTURE

J'entre en moi tu le sais pour m'y avoir suivi
Et ne réclame plus qu'une ville et son silence
Toute la science du siècle s'éloigne dans ce désir¹

- Claude Beausoleil

1. Qui a peur de Michel Beaulieu?

Nous avons probablement tous peur, par moments, de Michel Beaulieu. Que ce soit en raison de cette douleur lancinante et hallucinée qui se creuse dans les poèmes comme on plongerait dans un corps malade, de cette incessante adresse au *tu* qui interpelle subtilement le lecteur (ne lui laissant jamais de répit) ou encore à cause de cette accumulation d'anecdotes et de trivialités qui endiguent constamment la force du *dire*, l'empêchant de se déployer et d'atteindre chaque fois la pleine amplitude de sa course. On ne le répétera peut-être jamais assez : cette poésie, foisonnante par ses moyens, indigente par son obsession pour la pauvreté, le mal quotidien, la déchéance tranquille², s'avère tout entière construite autour de *l'axe de la douleur*. La ferveur (amoureuse, langagière), chaque fois, se voit jugulée par le poids du quotidien, la fatalité qui guette. Et pourtant, la parole se poursuit, même haletante, elle s'étire au fil des lignes et se relance sans cesse. Dans cet univers, le poème se fait kaléidoscope mouvant; réseau impressionnant de faisceaux lumineux et colorés qui tournoient dans l'espace *ou* simple jouet d'occasion, presque banal, que l'enfant manipulerait entre ses doigts, aux limites de l'indifférence...

André Brochu se souvient d'un jouet ordinaire, qui saurait à peine différer l'ennui, dans son compte rendu du recueil *Kaléidoscope* :

Quelques morceaux de plastique transparent aux couleurs vives, multipliés symétriquement par les miroirs, composaient des bouquets, des étoiles, des

¹ Claude Beausoleil, *Grand Hôtel des Étrangers*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, p. 50.

² Nous utilisons le terme tranquille en son sens étymologique afin de souligner la régularité et la constance de cette déchéance qui se produit dans une assurance tranquille, banale et quotidienne, créant pourtant, sur le plan littéraire, une oxymore fertile.

feux d'artifice jamais semblables, et pourtant prisonniers d'une maléfique continuité. À peine coloraient-ils l'ennui des heures creuses. On sentait obscurément que cette fragile magie était suspendue aux caprices de l'entropie (cf. le sous-titre du recueil : *Les aléas du corps grave*)³.

La poésie est un jeu trivial, mais qui déploie pourtant des séries étonnantes de *variables*, pour reprendre un autre titre de Beaulieu. Ordinaire, donc, à la mesure du désarroi contemporain, de cette ère du plastique et de l'individualisme venue progressivement recouvrir les promesses échouées de la modernité et du progrès. Bien que poète de la négativité, Beaulieu élabore une œuvre fulgurante. Elle débute dans les années 1960 et accompagne une modernité québécoise commençant timidement à prendre conscience d'elle-même, mais elle annonce aussi l'intimisme des années 1980 et même certaines des préoccupations propres à l'extrême contemporain⁴. Cette poétique majeure, épousant à tous égards les formes du kaléidoscope, peut assurément donner le tournis au lecteur avide de généralités.

Si le kaléidoscope se retrouve dans la plupart des commentaires sur cette œuvre, c'est souvent en tant que figuration ou thématique illustrant cet effet déroutant que l'écriture provoque en multipliant les avenues empruntées. Il apparaît essentiel, à plus forte raison, d'aborder le kaléidoscope telle une véritable logique interne. Comprenons par là qu'il s'agit du mouvement même, de la dynamique structurant cette poétique. Ce mouvement de vrille constante traverse effectivement toute l'œuvre, et permet de mieux saisir ses enjeux, sans que l'analyse ne se perde parmi le labyrinthe des motifs et anecdotes qui parsèment cette écriture. D'où l'impression qu'il n'y aurait pas, chez Beaulieu, des périodes (chronologiques ou thématiques), mais bien différentes vitesses, qui donnent à cette écriture les qualités d'une respiration unique. Le poème ainsi accélère progressivement sa course « jusqu'à cette vrille / dans le temps / cet archipel de douleur /

³ André Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 68.

⁴ Soit un réel dégradé et extrêmement désenchanté où l'individu, ayant perdu toute foi en l'avenir, erre dans un monde jonché des déchets issus de la surconsommation et marqué par les blessures irréparables d'un XX^{ième} siècle n'ayant pas rempli ses promesses. Ce que Michel Chaillon décrivait déjà, lors du colloque « L'extrême contemporain » (Université Paris VII, 19-20 février 1986), tel « [l]e marché aux puces de la modernité, la rouille du futur, son apologie » (« L'extrême contemporain, journal d'une idée », dans Michel Deguy (dir. publ.), *Poésie*, n° 41, 2^e trimestre 1987, Paris, Belin, p. 5-6).

ce silence⁵ », puis recommence, en un rythme qui se relance sans fin, même alors où il feint de disparaître. C'est pourquoi, afin d'épouser les mouvements de cette pensée devenue poème, notre analyse se soumettra par moments à quelques digressions et autres allers-retours entre certaines perspectives ou textes d'une densité considérable.

Écrivain prolifique, particulièrement actif au sein de la vie culturelle montréalaise, Michel Beaulieu a été grandement apprécié par ses pairs et fréquemment louangé par ses successeurs. Disparu avant d'atteindre la mi-quarantaine, en 1985, il laisse derrière lui une œuvre considérable comptant plus de trente recueils, trois romans, une pièce de théâtre et une quinzaine de fictions radiophoniques ainsi qu'un nombre impressionnant de textes critiques. Fondateur des Éditions de l'Estérel, il participe également à la création de périodiques importants, soit *La barre du jour* en 1965, où se réunira la jeune génération des écrivains formalistes, l'éphémère et dissidente revue *Quoi*, sans oublier les Cahiers de théâtre *Jeu*, première publication intellectuelle québécoise consacrée au théâtre. Son œuvre accompagne le passage de la poésie québécoise vers les avant-gardes des années 1970 tout en annonçant le courant intimiste qui marquera les années 1980 et 1990, deux mouvements souvent considérés antithétiques par la critique littéraire. Pourtant, la critique des années 1980 et 1990 semble presque ignorer l'œuvre de cet écrivain tumultueux qui privilégie une expérience du monde ancrée dans l'intimité d'un corps désirant, halluciné et douloureux. Pourquoi ?

Lecteur boulimique et écrivain passionné, il s'est lancé tôt dans l'écriture en multipliant les publications⁶, autant dans des périodiques et des maisons d'édition confirmées que dans des parutions davantage anonymes, parfois même en microédition ou sous forme de livres d'artistes. Un effet d'accumulation s'impose rapidement au lecteur averti alors qu'il revisite les nombreux titres de Beaulieu : reprises, digression, dispersion. Un constat pourtant persiste : cette écriture relève d'une négativité fondamentale. Contrairement à Jacques Brault, chez qui la négativité était une descente

⁵ Michel Beaulieu, tiré de la suite poétique *Amorces* (1979), reprise dans *Indicatif présent et autres poèmes*, Montréal, Le Noroît, 1993, p. 67. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶ Voir à ce sujet les bibliographies suivantes : Lise-Anne Bélanger, « Bio-bibliographie de Michel Beaulieu, écrivain (1941-1985) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1987, 378 f.; Frédéric Rondeau, « Bibliographie de Michel Beaulieu », dans Michel Biron et Frédéric Rondeau (dir. publ.), *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 97-112.

tranquille et ironique vers les territoires de la mort, chez Beaulieu, la négativité semble davantage douloureuse et discordante, à la fois oasis où se reconstruit une subjectivité défaillante et lieu d'accélération vers la déchéance : « je parle et parlerai de mort / de vide et d'anéantissement / mort-oasis ou mort-trombe⁷ ». Cette « trombe » lyrique se déploie en une affluence de stratégies discursives, de thèmes, de motifs et d'anecdotes, souvent au sein de poèmes longs ou de vastes suites poétiques. Au demeurant, cette démarche d'écriture relève d'une profonde difficulté. Il s'agit inlassablement de « piocher / quelques poèmes dont le plus souvent / l'expression ne me satisfait pas⁸ », avouera Beaulieu. S'il accompagne les mouvements culturels de son époque, il demeure, d'une certaine manière, toujours en marge de ceux-ci, produisant une œuvre hétérogène, voire inclassable.

Son écriture, en plus d'afficher une grande complexité, se double d'un vaste réseau d'influences intertextuelles et culturelles (d'Anne Hébert à Pablo Neruda, en passant par le jazz, le hockey ou encore les déplacements de la vie contemporaine). Elle regorge tout autant de stratégies linguistiques diverses⁹. Se bousculent par ailleurs, au fil des poèmes, les innombrables évocations de prénoms d'amoureuses, de rencontres ou d'épisodes anecdotiques (sur l'enfance, le quotidien, les tâches domestiques, etc.), et qui vont parfois se décliner sur plusieurs pages en s'entrecroisant à d'autres motifs ou situations, pour ensuite laisser leur place à de nouvelles variations. Ce qui rend la tâche plus ardue au critique qui voudrait étudier un poème en le retirant complètement du contexte d'une partie ou d'un recueil entier. De même que nous l'avons vu chez Jacques Brault, néanmoins, cette poétique met en scène des préoccupations originales, déjà en genèse dans les premiers écrits, et qui se répercutent à travers toute l'œuvre de manière signifiante. Or on l'a amplement démontré dans les précédents chapitres, le sujet lyrique,

⁷ Michel Beaulieu, « Lettre des saisons », *Desseins : poèmes 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980, p. 13. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸ Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001 (parution posthume), p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *T*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹ Claude Filteau retrace plusieurs exemples de ces stratégies complexes qui comprennent, entre autres, de constants glissements pronominaux, des appositions suivies du sujet thématique, des structures syntaxiques topicalisant le complément d'objet direct, de nombreuses variations des figures de la répétition qui ébranlent le cours de la syntaxe ainsi que des rejets, contre-rejets et enjambements. Claude Filteau, « Michel Beaulieu, le lyrisme et après », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 37-55.

dans la poésie québécoise, se positionne singulièrement par rapport au monde et à la langue. Beaulieu exprime cela ainsi : « je n'irai plus qu'à la conquête de moi-même / de la géographie d'un pays / qu'il ne m'appartient pas encore de nommer / l'âme sereine et tourmentée / nourris que nous sommes de tant et tant de sévices / et de notre propre négation¹⁰ ». Exclu de toute amplitude, ce sujet lyrique se sert de cette position décentrée, à l'évidence, en travaillant de l'intérieur le lyrisme, en y imprimant cette visibilité propre à la marge qu'affectionnera particulièrement Beaulieu. Pareillement à la poétique de Brault, il nous sera permis de parler d'un lyrisme en mode mineur, à l'instar de Paul Bélanger : « Nous sommes ici, dirait-on, face à un lyrisme dépouillé de son emphase absolue, et qui travaillerait sur un mode mineur, critique; un lyrisme rompu à la perte de sa valeur d'origine. Chez lui, l'écriture du poème n'est pas salvatrice, elle ne console pas¹¹. » En conséquence, la langue poétique devra, selon Beaulieu, subir une constante clochardisation. Dès ses premiers écrits, il revendique cette langue bâtarde, sale, malaisée :

langue française lovée triturée mâchée remâchée blessée
 sanguinolente rose sur la place foulée au pied
 sur le pavé ensablée déchirée comme une viande
 parmi les chiens affamés crieurde langue crieurde
 bâtarde dont nous n'avons pour souvenir
 que les mots d'aujourd'hui mal formés mal dits mal
 faits pétris entre nos mains sales et ordurières
 (D, p. 80)

Cette diction blessée et remâchée s'avère tournée vers un possible allocutaire, car le poète s'adresse tout de même, comme il le fera systématiquement au cours de son œuvre, à l'*autre* avec insistance : « je *te* parle une langue française en patois vagabond / d'un siècle antérieur » (D, p. 81 ; je souligne). Cette langue bâtarde, clamée et montrée par la génération précédente des poètes du pays, est déjà en voie de devenir chez Beaulieu le lieu même de la liberté bigarrée et triviale, de l'expérimentation et des dérives, lieu d'une négativité assumée comme telle et retournée en dynamique :

à vrai dire non
 je ne me sens pas comme on dit l'âme poétique
 et je n'ai que faire des beaux sentiments

¹⁰ Michel Beaulieu, *Le cercle de justice*, Montréal, éditions de l'Hexagone, 1977, p. 95. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CJ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹ Paul Bélanger, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Fuseaux : poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, p. 7-8.

je ne sais plus que mal écrire
 selon les sacro-saints canons des académies
 [...]
 je ne suis pas de leur monde
 quand les mots se gonflent dans mes tissus
 prêts à gicler dans l'espace ambiant
 et j'écris avec un sang qui vaut bien le leur
 peut-être même un peu plus riche en vitamines
 (CJ, p. 85)

On se détourne ici d'une conception autant mystique (l'âme poétique, les sacro-saints canons) qu'institutionnelle (académies) de la poésie pour privilégier l'expérience du monde d'en bas¹² et du corps (sensible, voire sensuel). Outre l'omniprésence du corps (plaies et boyaux, mais aussi sensations), on notera d'autres préoccupations spécifiques à cette *poétique de la déchéance tranquille* (abaissement, abjection, dégradation, écart, marge) : les expériences limites liées à la pulsion de mort (drogues, alcool, suicide, autodestruction), le dénuement physique et social (l'indigence, la marginalité, l'exclusion), le trivial (les objets qui jonchent le monde moderne, les déchets, la banalité). On se concentrera, en substance, sur ces perspectives centrales en tenant compte du contexte des poèmes, tout en évitant de retracer systématiquement l'origine de certains motifs furtifs ou images qui demeurent ponctuelles au sein de l'œuvre.

Afin de mieux comprendre l'organisation de cette poétique complexe, nous nous intéresserons conséquemment aux aspects discursifs suivants : le travail de l'adresse, la logique kaléidoscopique, les représentations du corps (corps halluciné, désirant, douloureux), les systèmes de discordance (tresse / dé-tresse, faille / pli, déchéance et disparition / force du dire et vitesse de la motion). Notons également que, dans pratiquement chaque livre, on retrouve une quantité appréciable de poèmes amoureux qui témoignent généralement d'un désir insatiable et désespéré de cette *autre* toujours-déjà perdue. Pensons entre autres aux recueils *Charmes de la fureur* (1970) et *FM* (1975) où les figures de l'amoureuse et de la ville s'entremêlent au fil d'un quotidien morne et routinier, mais également à *Vu* (parution posthume, 1989), qui évoque avec concision et sobriété le deuil d'une amante. Nous retiendrons principalement, pour les fins de la

¹² Si cet extrait peut d'emblée évoquer Miron ou Chamberland, les vers manquants nous attirent vers l'univers du bas et de l'obscène, propre à Beaulieu : « je ne sais plus que mal écrire / selon les sacro-saints canons des académies / que certains portent en eux comme des théâtres de carton / ma chère / en tordant un cul serti d'hémorroïdes / au bout d'un fauteuil aux couleurs fanées » (CJ, p. 85).

présente analyse, plusieurs opus ou suites poétiques que nous pouvons, pour l'instant, regrouper autour de ces filiations significantes :

- 1) Les poèmes de jeunesse et d'apprentissage ont été réunis par l'auteur en une version élaguée et définitive, dont certains textes ont été remaniés, dans *Desseins : poèmes 1961-1966* ;
- 2) Les titres relevant d'expérimentations formelles plus radicales, mais témoignant tout de même d'une subjectivité lyrique, tels *Variables* (1973), *Pulsions* (1973), *Anecdotes* (1977), *L'octobre* précédé de *Dérives* (1977) ;
- 3) Les expériences-limites (drogues, alcool, douleur physique, insomnie) figurent de façon récurrente dans l'œuvre, mais on retiendra *Visages* (1981) comme recueil emblématique de cette tendance ;
- 4) L'urbanité, l'errance et la marginalité ponctuent également cette écriture, qui s'intéresse corrélativement à la trivialité, à l'errance et à l'angoisse de la vie contemporaine, tels que le démontrent *Le cercle de Justice* (1977), *Indicatif présent* (1977), *Fuseaux : poèmes choisis* (regroupant un choix de textes écrits à partir de 1979), *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* (1984). Enfin, *Trivialités* (parution posthume, 2001) synthétise les grands enjeux de cette poétique.

2. POÉSIE D'APPRENTISSAGE : GENÈSE DE LA DOULEUR

L'œuvre de Michel Beaulieu a indéniablement marqué la modernité québécoise, pourtant elle est demeurée jusqu'à tout récemment peu étudiée¹³. Comme le résument Michel Biron et Frédéric Rondeau dans leur présentation du numéro de *Voix et images* consacré à Michel Beaulieu¹⁴, le poète produit ses œuvres de maturité à une époque où la popularité du genre poétique commence à décroître. La poésie québécoise, après une période d'affirmation liée aux esthétiques de la fondation, retourne en effet à la marginalisation à partir des années 1970. L'auteur de *Variables* (pour lequel il obtiendra,

¹³ Jusqu'à peu, on trouvait principalement des comptes rendus de publications et divers entretiens accordés par Michel Beaulieu dans des périodiques. Or, un intérêt nouveau pour cette œuvre semble se manifester actuellement, dont trois thèses de doctorat récentes : Isabelle Miron, « La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia », Montréal, Université de Montréal, 2004, 255 f.; Thierry Bissonnette, « Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Nord : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault », Québec, Université Laval, 2005, 353 f.; Frédéric Rondeau, « Le manque en partage : configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, 383 f.

¹⁴ En effet, ce numéro thématique, paru plus de vingt ans après la disparition de Beaulieu (soit en 2008), constitue l'occasion de réparer ce qui pourrait sembler une injustice, compte tenu de l'importance de Beaulieu dans le paysage littéraire québécois, mais aussi de permettre à une jeune génération de chercheurs de découvrir cette œuvre riche aux accents parfois très contemporains. Pour la présentation, voir Michel Biron et Frédéric Rondeau, « Les formes fuyantes du présent », *Voix et images : Michel Beaulieu, op.cit.*, p. 9-13.

en 1973, le prix de la revue *Études françaises*) déplorera d'ailleurs la solitude du poème (et du poète) dans certains écrits. Dès 1965, on se souviendra également qu'un essor considérable du roman québécois s'amorce – Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme et Hubert Aquin publient leur premier roman qui retiendront avec force l'attention de la critique –, alors que la mythique *Nuit de la poésie* de 1970, tout en magnifiant le genre poétique qui a contribué avec fougue à l'évolution d'une littérature proprement québécoise, met du même coup en scène une époque déjà révolue, une ferveur qui déjà s'est affadie. Cette nuit fameuse marque en effet, et paradoxalement, l'apogée et le déclin de la poésie du pays. De nouvelles voix, parmi les clameurs revendicatrices et politiques, portent alors à l'avant-scène des esthétiques émergentes. Nicole Brossard y récite entre autres quelques poèmes parus dans la jeune revue *La barre du jour*, annonçant le formalisme, alors que Denis Vanier y présente une écriture urbaine, parodique et anarchiste. Le mythe enthousiaste de l'optimisme et de la foi envers le progrès (d'abord issu du discours idéologique et politique) découvre en filigrane une réalité foncièrement bigarrée et soumise au doute, que le corpus littéraire exprimait pourtant à maints égards et qui sera dorénavant exposée avec davantage d'ampleur, réalité ancrée dans le désespoir et l'inquiétude, dans un sentiment tragique de vide qui s'allie à une nécessaire distance critique.

On reconnaît désormais l'influence considérable que Beaulieu aura au sein des cercles littéraires fréquentés par la jeune génération formaliste qui se constitue vers la fin des années 1960. Ce regroupement promeut avec ardeur la matérialité du texte (dont on expose généreusement la mécanique complexe) et une certaine objectivité discursive orientée vers la théorie. Inspirée par l'avant-garde française et les théoriciens de la « nouvelle critique », cette génération montante, qui gravite autour de la *Barre du jour* et des *Herbes rouges*, affectionne l'expérimentation linguistique et ose critiquer fortement la génération précédente (validée par une institution récemment établie) que composent les poètes du pays¹⁵. Michel Beaulieu, pour sa part, ne cherche guère à rompre complètement avec ses prédécesseurs¹⁶. Il privilégie la liberté totale quant aux influences (il s'inspire

¹⁵ Voir Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre, « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 68-85.

¹⁶ Beaulieu publiera plusieurs titres aux éditions de l'Hexagone, dont *Le cercle de justice* (1977), qui contient, fait demeuré rare dans cette poétique, des préoccupations explicitement politiques. Présenté par les éditeurs tel un « journal du 15 novembre 1976 », ce livre néanmoins aborde à plusieurs égards les questions du corps et de la subjectivité. Notons aussi que « Oratorio pour un

même de formes littéraires classiques : le décasyllabe, le blason, l'élégie...) et ne théorise pas sa pratique¹⁷. Plus encore, son intérêt pour la forme ne cède jamais complètement le pas à l'exploration des territoires de la subjectivité. Il résiste à cette tentation d'un formalisme extrême, dont Laurent Mailhot décrit les dérives telle une ferveur textuelle menant à un cul-de-sac, à une « poésie déceptive, de la fuite du sens, de l'*illisible*, qui, à la différence du scriptible de Barthes – ce qui peut être réécrit par l'intervention du lecteur –, n'ouvre des pistes que pour les refermer comme des pièges¹⁸. »

Dans ses écrits de jeunesse, Michel Beaulieu pratique une écriture libre (que l'on associerait à tort à une écriture automatique¹⁹), et qui interroge tout de même l'arbitraire du signe. François Paré précise :

Entre 1965 et 1970, Beaulieu est fasciné, sans égard à sa possible transcendance, par la valeur surplombante du signe poétique et par ses qualités réverbérantes. Certes les mots ne sont pas étrangers aux choses qu'ils représentent, mais leur régime, toujours en mouvement, parfois même disloqué, répond à d'autres règles qui échappent à la censure des instances dominantes²⁰.

Dans ces premiers écrits en effet, on accumule les syntagmes hétérogènes, on découpe la syntaxe et on use d'un vocabulaire hétéroclite. Outre le désir de recherche et d'exploration au cœur de toute démarche d'écriture naissante, on retiendra ici l'expression *qualités réverbérantes* qui définit avec précision un des enjeux majeurs de cette poétique, et ce, dès ses débuts. De l'aveu même du poète, cependant, ces

prophète », dédié à Gaston Miron (qui demeure une influence importante pour Beaulieu), a été créé en 1978 à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire des éditions de l'Hexagone.

¹⁷ Dans *Trivialités*, il écrit d'ailleurs : « constatons que tu t'amendes poème / avant de poursuivre chaleur quel mot / délicat pour dire autrement les choses / et faisons fi de cette enveloppe / qui nous mène vers le champ théorique / et le déboîtement de tes structures / enfin bref pas de quoi fouetter un chat » (*T*, p. 46).

¹⁸ Laurent Mailhot, « Avant-gardes armée, machines formalistes », *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2003, p. 187.

¹⁹ On sait que pour Beaulieu, le travail de réécriture s'avère primordial : « le travail vous apprend à effacer les traces du travail. Pour ma part, mes textes les plus chaleureux sont habituellement ceux que j'ai faits et refaits jusqu'à l'épuisement, c'est-à-dire ceux où la raison a en quelque sorte canalisé l'émotion » (Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », texte inédit reproduit dans *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 17).

²⁰ François Paré, « Oiseaux, totems et sémaphores : Verticalité du poème chez Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 31-32.

expérimentations flirtant avec le formalisme²¹ mènent à « la transformation d'un lyrisme spontané en un langage structuré, froid, axé uniquement sur la force des agglomérats de mots²² ». Ce qui le conduit à une impasse, à une « décalcification de l'émotion²³ », phénomène qu'il tentera par la suite de contrer en réintroduisant le lyrisme – ce « lyrisme qui est mon fluide naturel²⁴ », souligne-t-il – dans sa pratique. Il s'agira en ce sens, pour reprendre le titre du premier recueil de Beaulieu, de chanter malgré ces chaînes qui entravent la parole, de situer le poème dans cette tension même entre structure et fluidité, et d'en faire conséquemment une sorte de sculpture vivante. Assouplissant la forme et ses avatars mécaniques, réintroduisant l'émotion au cœur de l'écriture, Beaulieu demeurera fasciné par la capacité de réverbération de certains mots ou encore d'une image filée, voire tressée, au fil de plusieurs poèmes.

2.1 Réverbération et effloraison

Évoluant à une époque où les groupes, les influences et les courants se multiplient, Beaulieu demeure un poète de l'expérimentation, au sens large, cherchant constamment à repousser les limites de sa pratique. Se construit malgré tout, au fil de l'œuvre, un rapport singulier que la subjectivité lyrique entretient avec le soi, avec le monde et avec le langage. Si ce rapport, chez Jacques Brault, s'élaborait progressivement (avancer en pauvreté), chez Beaulieu, il importe de le penser autrement, à l'aune d'une configuration omniprésente (tantôt implicite, tantôt explicite) dans l'œuvre : la *vision kaléidoscopique*. Parmi les études actuelles, la plupart des critiques évoquent, sans toutefois la développer en profondeur, cette approche kaléidoscopique. C'est dire, d'abord, que l'auteur de *Kaléidoscope* utilise fréquemment, et ce, depuis ses premiers écrits, ce motif : miroirs, éclats et vitres en mouvement, fragmentation lumineuse ou

²¹ Prenons un exemple plus tardif, comme *Le flying Dutchman*, dont l'essentiel du texte se trouve dans la préface de Claude Beausoleil intitulée « La pizza, la morte et le voyage » ; plaquette rectangulaire où défilent en caractère gras une seule lettre de l'alphabet par page. Voilà ce qui constitue ce « recueil » au sein duquel il manque les lettres K, L et M (Montréal, Éditions Cul Q, coll. « Mium-mium », n° 9, 1976, non paginé).

²² Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

chromatique, réverbération de débris (d'images, d'objets, de figures). Plus encore, les thèmes centraux et les motifs propres à cette poétique sont réverbérés partout à travers l'œuvre, mais de façon non chronologique, et souvent emmêlés à d'autres phénomènes (figuratifs, stylistiques) ponctuels ou variant selon les multiples expérimentations qu'empruntera cette écriture. Pratiquant par ailleurs la suite poétique avec une ferveur n'ayant rien à envier à ses contemporains, Beaulieu redynamisera jusque dans ses derniers écrits cette esthétique de l'inachèvement, ce *dire* perpétuellement reconduit par les répétitions variationnelles, les reprises et dérivations, les digressions. Commentant le dernier recueil de Michel Beaulieu, Gabriel Landry observe une constante qui traverse toute l'œuvre :

Trivialités met en place, par ailleurs, une dynamique du continu et du discontinu qui est un élément distinctif de toute la poésie de Beaulieu depuis *Variables*. On a affaire à des suites, toujours, mais qui produisent un effet de morcellement, d'éparpillement. Cela tient, bien sûr, au refus de composer des poèmes à la structure fermée pour privilégier des figures comme l'enchaînement ou la concaténation. Cela tient, davantage encore et plus simplement, à la volonté de mettre en scène un réel kaléidoscopique²⁵.

Ainsi le régime du *dire* rencontre-t-il celui d'un *vivre* singulier, en ce rythme-hésitation entre le continu (la structure, la suite poétique) et le discontinu (le morcellement, la versification)²⁶. On parlera ici de *rythme-hésitation*²⁷ ou de danse-hésitation pour qualifier cette écriture toujours maintenue en tension oscillatoire, telle une respiration haletante. On convoquera à cet effet une définition du rythme relevant du *respiratoire*, au-delà de toute forme de dualisme fermé, telle cette capacité de retracer les mouvements oscillatoires du vivant²⁸, son organisation rythmique dans un discours. Ce rythme comme

²⁵ Gabriel Landry, « Du trivial au sublime », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3 (81), 2002, p. 577.

²⁶ Selon Henri Meschonnic, « le sens du rythme peut et doit changer si on part non des définitions, mais de l'activité des discours, et des sujets dans leur discours, où le rythme apparaît non un opposé du sens, mais la matière du sens, ou plutôt de la signification. L'organisation de la spécificité et de l'historicité d'un discours » (*Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 87). Du même fait, la critique doit devenir « la recherche des rapports entre rythme, respiration et langage » (*ibid.*, p. 175).

²⁷ On reviendra sur le *rythme-hésitation* au cœur de la dynamique même des pulsions, selon Freud, qui détermine le mouvement même du vivant (ce qui rejoint plusieurs aspects de la poétique corporelle et sensorielle de Beaulieu).

²⁸ Henri Meschonnic nous met en garde contre les perceptions dualistes qui confinent à des catégories figées (positif/négatif) ou encore reposant sur la rime (le retour du même) : « Si le rythme est l'alternance ou la périodicité, ce sera la non-périodicité, la non-alternance. Si le rythme est structure, ce sera l'absence de structure. Le chaos contre l'ordre. Mais si le rythme est organisation, disposition du mouvant, du vivant – alors c'est la répétition du même, ou du binaire, qui est le contraire du rythme » (*Les états de la poétique, op. cit.*, p. 172).

respiration tendue, vertige entre structure et morcellement (parfois, aux limites de la désintégration), relayant des accélérations et décélérations²⁹, se trouve chez Beaulieu incessamment menacé d'épuisement, soumis à des variations de vitesse qui reconduisent son caractère foncièrement asthmatique, comme on le démontrera au fil de ce chapitre.

Pierre Nepveu remarque, à propos de l'usage de la suite poétique, un changement de paradigme entre la génération des poètes de l'Hexagone, influencée par le surréalisme, et ces jeunes poètes émergents pour qui

[l]e poème n'incarne plus la concentration subite d'une tension vers l'être, il ne dit pas les éclairs qui jaillissent de l'inconscient, il n'est pas plus le « langage de la Fulgurance » dont parle Fernand Ouellette, il est le propos presque monotone d'une conscience que dissout la durée, d'un sujet qui ne semble presque jamais ici-maintenant, dans ce poème, mais qui existe plutôt dans une sorte de récit à venir dont nous ne lisons que les fragments³⁰.

Au cœur même de cette poétique du disparate et du foisonnement que développe Michel Beaulieu, on peut toutefois, en s'inspirant de cette logique kaléidoscopique, dégager les préoccupations récurrentes, voire les obsessions singulières, témoignant de la négativité dynamique qui structure cet imaginaire mouvant. Parmi ses textes de jeunesse se profilent notamment certains topos fondateurs. Il s'agit de la ville³¹ (lieu du trivial et de l'hétéroclite) et de l'amoureuse (désirée, perdue, retrouvée, etc.), mais également du corps (en ses hallucinations, sensations et réseaux). Tout cela arrimé, tel qu'on le verra plus loin, à la vision kaléidoscopique du sujet et à une dynamique unissant la dé-tresse à la tresse.

Prenons d'abord ce poème de jeunesse intitulé « invocation à la parole » – texte paru dans l'édition originale de *Pour chanter dans les chaînes*³², mais que l'auteur ne reprendra pas dans sa rétrospective *Desseins* –, où l'on pressent certains autres motifs inhérents à cette poétique (la bouche, les failles, le quotidien, la fragilité) :

²⁹ Cela gagne autant la diction que l'espace de la représentation et rappelle, en quelque sorte, la conception de Jacques Garelli de la signifiante poétique. Cette construction s'active, selon lui, au sein du processus de lecture, processus qui enchaîne des *moments* de densification du signifiant (recel) qui éclairent l'ensemble de la signifiante en ses fluctuations et parties (dispersion). Voir Jacques Garelli, *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf / Bibliothèque des idées », 1978, 217 p.

³⁰ Pierre Nepveu, « Le poème inachevé », *Études françaises*, vol. 11, n° 1, 1975, p. 56.

³¹ Et « les racines tentaculaires de la ville » (*D*, p. 17).

³² *Pour chanter dans les chaînes*, Montréal, Éditions la Québécoise, 1964, non paginé.

le mot de ma bouche prophétique
ronronne aux crevasses
de vos cœurs empiriques

prêtez-moi soudain
de vos gorges malhabiles
des vocables quotidiens
les songes fragiles
(PCC, non paginé)

Déjà, le poème cherche à configurer les lieux de cet imaginaire en convoquant des vocables malhabiles et quotidiens. Dans ce même recueil initiatique, on évoque dès les premières pages le motif du pays (rare dans l'ensemble de l'œuvre) pour aussitôt, par juxtaposition, le remplacer par celui de la ville, ici Montréal, autre figure récurrente dans les écrits qui suivront : « *mon pays ma ville ma lyre mon soupir / ma ville à foulard noué au col du venant / fardée musquée / ville bâtarde / [...] ville Montréal sans sérif / je t'inscris sur parchemin pharamineux*³³ ». L'effet de juxtaposition s'accompagne d'une progressive intériorisation du lieu lyrique vers l'intimité (*mon pays* → *ville* → *lyre* → *soupir*) d'où resurgit Montréal en tant que motif qui *s'inscrit* dans l'espace poétique. Or, ce lieu-motif de la ville se mêlera souvent à celui de l'amoureuse, comme dans cet autre extrait aux accents verlainiens de « Déclat sur Montréal » : « je parcours du bout des ongles / ton mamelon feuillu bercé d'hirondelles / ton printemps de sèves / je parcours tes ruelles et vois / que je t'aime / ville ma ville à l'œil vermeil » (*D*, p. 66). Puis cette autre évocation similaire, davantage maîtrisée, qui déplace aussi l'association femme-pays typique des poètes de la fondation vers l'urbanité, en revêtant Montréal de traits sensuels : « je dirai comme le jour se lève sur mon pays le souffle / de ton nom / montréal / seule mémoire à revivre aux confins de la chevelure / tumultueuse / un ongle trace dans la chair vive ses parallèles et ses / coordonnées chanvre à l'appui » (*D*, p. 77).

Si la ville emprunte des courbes féminines, le motif de la femme désirée prendra pour sa part une ampleur notable dans l'œuvre. La rétrospective des écrits de jeunesse, *Desseins*, s'ouvre sur une adresse qui deviendra emblématique de cette poésie :

je t'appelle selon l'appellation d'une autre terre
sans cesse à moi-même échue

³³ « Art poétique II », dans *Pour chanter dans les chaînes*, op. cit. (je souligne).

je t'appelle selon le nom que j'invente
à l'orée des faisceaux
(D, p. 11)

Ainsi *je t'appelle* et invoque ton *nom* qui se réverbère dans mes poèmes tels des *faisceaux* toujours renaissants. De fait, on pourrait parler ici, à l'instar de Martine Broda commentant la poésie amoureuse classique, d'une *invocation tutoyante*, qui « est une adresse à l'Autre, donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produise le sens³⁴ ». Partout dans cette longue suite poétique, les verbes actifs appellent l'aimée et l'inscrivent au cœur de la scène lyrique (je t'appelle, j'inscris, j'écris, je dessine). On tente même de dessiner ses traits dans le poème, de reconstruire son portrait comme une araignée filerait sa toile. Un peu plus loin, on évoque ce désir, au conditionnel : « si tu venais // maison vêtue de toi tes doigts tes os / frêle filon tendu au fil de l'âtre / élémentaire je dessine ton visage / sur la neige ou la grêle de l'ennui » (D, p. 25). Si la première moitié des poèmes de *Desseins* porte sur le désir amoureux, on rencontre également des poèmes plus expérimentaux, tels ceux tirés d'*Érosion* (au sein desquels apparaissent les parenthèses et les tirets), et qui mettent en scène les découpes successives d'une femme-sculpture vivante. Puis, d'autres textes aux contours abstraits (« Vigile », « Mère », « Équinoxe réfractaire ») présentent une juxtaposition systématique de syntagmes hétérogènes, qui créent une syntaxe syncopée annonçant déjà le rythme haletant des derniers écrits de Beaulieu.

Or, dans cette poétique discordante, la signifiante se construit selon une *dynamique de la tresse et la dé-tresse*. Ce qui tresse, ce qui tisse, s'avère la rencontre amoureuse ou le poème³⁵. Là où la séparation et la fragmentation partout se font jour, le lieu du poème est ce qui relie³⁶ et tresse momentanément. Le jeu de réverbération que met en scène le poème-kaléidoscope se tourne de surcroît vers l'autre désirée, tel un incessant appel à relier : « face à face avec moi-même / en mon miroir / c'est ton odeur que je respire [...] / tes doigts que j'appelle / tes doigts en mes doigts » (D, 17). Le sujet lyrique

³⁴ Marine Broda, « Lyrisme et invocation : Toi, la Chose », chap. dans *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1997, p. 31.

³⁵ On reviendra en détail sur ce point.

³⁶ Comme dans *Érosion*, le corps de l'amoureuse sera souvent présenté par découpes successives (et donc, par effets de synecdoque), auxquelles se joignent un lexique lié au tissage (liens, nœuds, racines, broderie, fuseaux) : « ta tempe / ton front / ta joue / ton œil et ses lames de fond / ta langue / l'esquisse d'une épaule continuelle / en fuseaux tes jambes soyeuses » (D, p. 18), « ton image / parmi les vagues de dentelle / de soies et de broderies » (D, p. 38).

ainsi tresse, dans les poèmes, la figure de l'aimée à la sienne : « je t'emmêle à la *racine* du rêve échevelé / de toute terre *je suis le nœud* aurore sur aurore / s'effrite en mes doigts fauve la malléable *effloraison* » (D, p. 15 ; je souligne), « toi / finement dessinée sur la crête du rêve échevelé » (D, p. 16). Cet appel se mue par moments en attente désirante : « je dessine ton visage / sur pierre filamineuse » (D, p. 22) et, « si tu venais », précise-t-on, ce serait tels des « couteaux tirés sur ma détresse » (D, p. 23). Plus loin : « je te noue » (D, p. 92), « je te parcours // te love t'encorbelle te lente et te salive te berce / te noue te dénoue te gordien te tranche d'un coup / te nidifie » (D, p. 90). Ou encore ce très bref poème : « une algue tresse / ton œil » (D, p. 114).

Les poèmes mettent parallèlement en scène des épisodes de *dé-tresse* et d'ouverture douloureuse (fragmentation, épuisement, déchéance). Entre autres exemples : « nuit à garrots cassés / froid dans mes veines / il est d'autres étangs que je ne puis décrire / tant de noir me saigne à tout vent » (D, p. 49), « quelques muscles déchirés supputaient » (D, p. 160). Ce corps de souffrance, dont les plaies et douleurs seront maintes fois exposées, on en explore les boyaux, les artères, les replis. Ainsi deux figurations le constituent : l'ouverture (plaies, brisures, failles, mais aussi ouverture de la vision³⁷) et les réseaux (on ne compte plus les répétitions de termes tels « veines » ou « artères », mots-motifs qui demeureront chers à Beaulieu). Ce *corps-texte* est exploré par la voix lyrique : « funambule au filin de l'os / et cette veine poursuivie à travers la plaie / friables dents langue affadie » (D, p. 182). Cette voix du funambule demeure étrangère à toute forme de vertige euphorique ; une fois lancée à travers la plaie, tel un afflux de sang, elle s'affadit ensuite avec une vitesse décroissante. Cette tension dynamique, chaque fois renouvelée, reconduite, s'exprimera constamment dans l'œuvre. Le corps devient le lieu de cette « geste des voyages » (D, p. 170) qui reconstruit la signifiante textuelle en un corps foncièrement douloureux : « où plisse la geste le geste tombe las / ô pitié pour ces os tôt fracassés / brisures d'allumettes foulées / si gémit le feu sa fracture » (D, p. 186).

Cette geste figure également la motion du sujet qui s'adonne fréquemment à une sorte de descente en soi, entre autres par des expériences limites liées à la drogue ou à

³⁷ Soit « le chas de ton œil » (D, p. 166).

l'alcool³⁸, épisodes hallucinatoires qui mettent la subjectivité en mouvement au sein d'un univers dont les perspectives s'avèrent dès lors bouleversées. Soit cet exemple :

cela *dérivait* du plan parallèle
arrière-fond d'ombres sur nos visages

quiconque y passe brise la rigueur
perpendiculaire la musique jaillit
d'où résonne en profondeur le corridor
était-ce en moi – les bois sont verts
asséchés ni par le froid ni par l'été –
(*D*, p. 170; je souligne)

Ces renversements de perspectives ouvrent par la suite la vision kaléidoscopique du sujet, c'est-à-dire un regard mobile, ondulatoire, et qui visite les fragments du paysage en les recomposant à sa guise :

contact à la cassure des bras peu
plus de couleurs mouvements flous
à travers le visage derrière
le plafond les murs mouvants vitres
qui tournoient tournoient ondulantes
au signal de ces éclats pétrifiés
(*D*, p. 170)

Cette vision, qui allie paradoxalement le disparate et le fragmentaire à un mouvement organique, semble évoquée ailleurs dans les textes. Là où « naît l'œil » se dessine « l'obscur trajet / d'un rayon tôt découpé » (*D*, p. 158). Cette « cassure du verre [qui] dépoli[t] les souterrains » (*D*, p. 165) épouse en effet le fil de l'écriture : « les mots se décortiquent / mercure chaud jeté sur un miroir » (*D*, p. 93). Car toute sensation, bien qu'elle soit fragmentaire et ondulatoire, passe par le prisme du regard lyrique.

Cette vision kaléidoscopique, que l'on détaillera plus loin, se conjugue à une dynamique de la tresse et la dé-tresse, car les rencontres, les liens, s'avèrent tissés puis dénoués, ce qui relance incessamment la quête du sujet désirant. Cela, de plus, accompagne un travail constant de la diction lyrique qui se développe en premier lieu à partir d'un appel itératif, une adresse à cette figure fuyante de l'aimée : « je t'attends

³⁸ Car « quiconque traverse l'orée des émanations / perçoit du sacrifice les volutes ou l'idole » (*D*, p. 178), précise-t-on dans l'un des nombreux poèmes évoquant les usages du chanvre et du vin.

parmi les décombres de la mémoire³⁹ ». Ce recours à l'adresse sera particulièrement déterminant dans la suite de l'œuvre.

2.2 Jeux d'adresse et d'échos

Chez Beaulieu, l'allocutaire est toujours multiple : à la fois autre (l'amoureuse, les autres, le monde extérieur) et soi (sujet démuni, errant dans la ville, mais aussi sujet-poète). L'invocation itérative de cet Autre (*je te parle*) dans les poèmes met de surcroît en lumière, de manière oblique, l'extrême solitude de la subjectivité parlante. La rencontre ne s'avère jamais complète ou réparatrice – la solitude du sujet n'en est alors que plus grande et l'appel à l'Autre s'en trouve chaque fois relancé –, parfois même reconduite en un futur hypothétique :

je te parle encore d'un peu plus loin que moi-même
et cette ombre qui m'échappe me possédera bientôt
parmi les fumées des cigarettes et les odeurs de poussière
et j'efface après tout la fumée des odeurs d'un après-midi
puisque les effaçant tu me laisseras me repaître en tes yeux

il fait un soleil à vous brûler les entrailles
et je m'en vais te rejoindre ma démesure quand il cédera
sur le printemps d'une nuit depuis longtemps pressenti
(*P*, p. 44)

Le soi, dans ce contexte, se voit toujours déterminé par sa posture désirante – « si je te parle je me parle à moi-même / tapi à l'ombre du désir⁴⁰ » –, mais aussi par son lien à l'ipséité (toujours-déjà *autre* dans la langue et toujours en quête de l'autre⁴¹). Sous ce rapport, l'adresse à soi-même devient une sorte de théâtralisation de la subjectivité parlante, une mise à distance permettant cette vision ondulatoire qui varie la perspective.

³⁹ Michel Beaulieu, *Pulsions*, Montréal, l'Hexagone, 1973, p. 17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴⁰ Michel Beaulieu, *Visages suivi de Neiges, Mai la nuit, Rémission du corps énamouré, Zoo d'espèces, Personne*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, p. 54. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Vi*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴¹ Comme l'a démontré Frédéric Rondeau, une tension constante s'exerce, dans cette poésie, entre soi et l'autre, entre la solitude familière et le désir de rencontre : « Les trivialités et les faits coutumiers créent des lieux de partage puisque ces moments vécus par un seul individu sont susceptibles d'être et d'avoir été expérimentés par plusieurs. [...] La relation aux autres dans les recueils de Beaulieu instaure un climat de familiarité alors qu'il n'est question que d'absence, d'éloignement et de vide » (Frédéric Rondeau, « Le manque en partage : configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », f. 31).

Sujet à la négativité, distancié dans l'acte de parole, l'énonciateur met en scène son propre déport dans la langue :

et pourrai-je me parler jamais à moi-même
d'une voix que nul miroir ne renvoie
manque-t-il un vocable à cette adresse
qu'aucun œil ne déchiffre sur les enveloppes
ô corps perdu dans le labyrinthe de son sommeil
et nourri de ses propres visions
de sa tenace tolérance
il gravit les étages en meurtrissant son ombre

ô corps mangé dans ses bronches
je suis de n'importe où je suis n'importe qui
(*CJ*, p. 59)

Cette place d'emblée manquante, cette adresse que « personne » (n') occupe, se transforme en un corps-texte lyrique ; c'est-à-dire là où la subjectivité se diffracte et se déploie dans un espace *autre*, un n'importe *où* et un n'importe *qui* menant à l'ouverture intersubjective. Rappelant le *sujet-qui* en marche chez Jacques Brault, on évoque ici celui « qui s'en va », « celui qui te parle / en cette voix » (*CJ*, p. 14), celui « qui sera là dans les temps à venir / l'accompagnateur des vivants » (*CJ*, p. 11). Cet espace-sujet s'avère manifestement défini par une négativité qui pourtant *libère* la visibilité à même l'espace de la douleur : « je vis mutilé dans mon espace vois-tu / la dernière dimension ne connaît pas de lois / *libre* à chacun de lui en *inventer* / de les inventorier chacun pour soi / chacun calfeutre à l'avenant la brèche qui le blesse / en *ouvrant dans son corps le lieu de la douleur* » (*CJ*, p. 67 ; je souligne). Explorant son corps tel un lieu de douleur, dépersonnalisé en ce « chacun » anonyme, le sujet va à la rencontre de l'altérité : « où es-tu / neutralisé dans l'anonymat des foules / je vais comme chacun traînant l'obscur trophée / de mes dépouilles » (*CJ*, p. 94).

Cela dit, le tutoiement à soi-même représente une modalité récente de l'adresse lyrique, dont on peut retracer des prémisses célèbres dans le fameux « Zone » de Guillaume Apollinaire. Jean-Michel Maulpoix remarque à cet égard que ce « tu en première personne a une fonction auto-réflexive, une valeur examinatrice. Il assure et accroît la réflexivité lyrique en constituant le propre en l'autre. En traitant la donnée

autobiographique comme un objet, il établit une distance critique⁴². » Chez Michel Beaulieu, le recours au *tu* se lit partout dans l'œuvre, témoignant à la fois d'un désir de rencontre, d'un registre familial et d'une forte distance critique. Comme l'observe Michel Biron,

[l']intimisme austère de Beaulieu, loin d'être un repli sur soi-même, constitue en même temps une tentative de dialogue avec l'autre, peu importe que ce soit la femme, l'ami ou le voisin dont il découvre soudain le nom. Le poème parle de soi au lecteur ou parle du lecteur à soi, et fait de ce « tu » le moyen à la fois de s'effacer du monde, de ne pas dire « je », et de tendre vers la relation, d'en éprouver la fragilité ou le manque⁴³.

L'omniprésence du tutoiement, dans cette poétique, témoigne conséquemment d'une forme de réverbération discursive. En plus de s'adresser à soi-même, on évoque successivement et parfois *simultanément* :

- 1) le « tu » de l'être aimée et désirée : « et tu es là entre toutes ces lignes où je ne lis plus / que ton corps ténébreux que ta voix vacillante / quand je te retrouverai les soleils s'enfièvreront / parmi les couloirs circulaires de mille couleurs » (*P*, p. 35);
- 2) le « tu » en tant que soi-même distancié, altéré par l'expérience de l'altérité : « tu enlèves des yeux les dernières coquilles / et c'est pour cela que je t'écris / âme / pour cela même qui nous ravit à nous-mêmes / j'habite en exil dans ma propre demeure » (*IP*, p. 17);
- 3) le « tu-poème », magnifiquement exploité dans *Trivialités* : « arrête poème je t'interdis / tu ne vas pas remonter au déluge / le réservoir est heureusement vide / et je ne vois pas de papier mouchoir / sur la table ça cassera ton rythme / forcené depuis ce vingt-huit octobre / où tu m'as livré la première strophe / et je n'en suis encore qu'à la veille / d'une autre rencontre avec mon karma / pendant qu'ailleurs on crèvera de faim / que pierre par pierre une ville meurt / sans que d'un mot je puisse la sauver » (*T*, p. 36).

D'une certaine manière, toute référence à l'autre, et par extension toute forme d'invocation tutoyante, s'avère en réalité une réverbération de la situation du sujet lyrique qui s'exprime et qui s'objective sur la scène lyrique. Tel que le remarque Jean-Michel Maulpoix, le « *tu* lyrique est un *je* orienté, tendant vers, suspendu, engagé dans une *chercherie* qui se fait de plus en plus incertaine à mesure que l'on avance dans la poésie

⁴² Jean-Michel Maulpoix, « Énonciation et élévation : deux remarques sur le lyrisme », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Éditions Nota bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 32.

⁴³ Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 95.

moderne⁴⁴ ». Le travail de l'adresse lyrique, selon Joëlle de Sermet, implique de fait une « permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs ». En d'autres termes, « [c]elui qui parle et celui à qui l'on parle, "je" et "tu", ne sont jamais exactement ceux que l'on serait tenté d'identifier d'emblée, parce qu'ils sont les figures – tremblées, tremblantes – du mouvement qui les pousse l'un vers l'autre⁴⁵ ». Le même phénomène se produit concernant les constants glissements pronominaux, puisque l'énonciateur occupe diverses places discursives au fil des poèmes. *Variables*⁴⁶ (1973) complexifie à l'extrême ce jeu de variabilité référentielle engendré par les postures énonciatives qu'emprunte tour à tour le sujet lyrique (et parfois dans un même texte). Cela met, de surcroît, la mécanique formelle à l'avant-plan :

maintenant tu lui diras tu dessus les lèvres
ne parleras plus de toi qu'à la première personne
pour le moment (les habitudes lâchées à elles-mêmes
retournent quant à soi dedans leur peau
((vieux sac cent fois tourné cent fois torturé))
peut-être qu'elles s'emmêleront aux cils flous)
(*Va*, p. 32)

L'injonction à soi-même afin de préserver « la première personne » ne prévaut qu'un moment, alors que le tournoiement des places énonciatives s'accélère, dans la suite du poème, tout comme celle des temps verbaux :

si brièvement les yeux ne déchiffreront rien
de la reconnaissance rien de ces signes aigus
que pour elle tu traçais que je traçais pour elle
d'un coup de griffe dans le papier lunaire
elle m'initierait au voyage de son corps
tu roulerais avec moi fragilement dénouée
dans une rumeur d'odeurs une saveur de feuilles
cette sueur d'os me tenaille encore je n'attends
plus du temps qu'il m'attende au détour qu'il s'attarde
où s'achoppe la mémoire je n'attends que le jour
d'aujourd'hui d'un œil aigu consenti
(*Va*, p. 32)

⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Énonciation et élévation : deux remarques sur le lyrisme », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique op. cit.*, p. 32.

⁴⁵ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 97.

⁴⁶ Michel Beaulieu, *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Va*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Le futur marque d'abord une anticipation de cette interlocution entre les amants (« tu lui diras », « lui parleras »; vers 1-3 du premier extrait citée), puis la réalité de cette situation de communication inévitablement entravée (« ne déchiffreront rien »; vers 7-8). Le passé (vers 9-10) introduit le sème de l'écriture (« traçais », « griffe dans le papier ») en l'intégrant dans une durée, un travail ancien et continu, alors que le conditionnel souligne la motion au cœur de cette parole désirante (« elle m'initierait au voyage de son corps »; vers 11) toujours mue par l'espoir d'une rencontre potentielle (« tu roulerais avec moi fragile dénouée »; vers 12). Vers la fin du poème, le retour au présent nous ramène à la situation du sujet, à sa posture essentiellement négative où, consentant, il attend et désire (vers 14-17)⁴⁷. Comme ce vieux sac cent fois tourné et torturé, le poète tord et retord la langue jusqu'à obtenir cette voix haletante, ternaillée et fragile, pour aboutir finalement à ce temps ultime qui les contient tous, soit le présent d'énonciation du poème (« je n'attends que le jour / d'aujourd'hui ») où cette vrille est constamment rejouée.

Cette danse-hésitation des postures pronominales n'est pas sans évoquer le désir toujours reconduit chez ce sujet lyrique en perpétuel mouvement. En interrogeant les multiples visages du *toi* dans ce recueil, on se rend compte en effet qu'il réfère parfois à l'amoureuse⁴⁸ (à l'occasion désignée *elle*), parfois à l'amant-poète⁴⁹ en tant que réverbération du *je*⁵⁰ (à l'occasion nommé *il*⁵¹), d'autres à un « cœur⁵² » qui bat. La

⁴⁷ Cela rejoint les remarques de Pierre Nepveu à propos des recueils *Charmes de la fureur* et *0 :00* qui multiplient ces « bribes d'une "mémoire morcelée" et d'un avenir incertain » (Nepveu, « Le poème inachevé », *op. cit.*, p. 59) à même ces variabilités temporelles : « C'est par l'alternance concertée de l'imparfait, du présent et du futur, à l'intérieur du fragment et d'un fragment à l'autre, que Beaulieu établit ce foisonnement temporel, qui ne se résout donc pas en véritable durée, mais qui épouse plutôt le foisonnement du monde lui-même, et de l'être qui s'y débat. » (*Ibid.*, p. 59).

⁴⁸ « j'aurai ton corps foisonnant parmi des doigts de douceurs » (*Va*, p. 36), « tu passes passante naguère accomplie » (*Va*, p. 38), « je porterai sur la lèvre les stigmates / de ton nom doucement réverbéré » (*Va*, p. 43).

⁴⁹ « tu tresses le visage il s'efface parmi la braise » (*Va*, p. 27), « tu solliciteras ce désir battant parmi les cils » (*Va*, p. 42).

⁵⁰ « je te t'affirme avec les muscles tendus derrière / ce filet de voix » (*Va*, p. 22), « je t'aime avec ce corps tissé de crampes et de chardons / avec cette ombre de moi-même en toi déployée / le chuchotant sur tes lèvres flamboyantes le soufflant / doucement sur la dernière chandelle de la nuit » (*Va*, p. 78).

⁵¹ « il s'effrayait de l'ombre d'une ombre » (*Va*, p. 33), « parlant encore d'un autre à la place de lui-même / et ne récupérant le vêtement tant usé de sa peau / qu'un instant pour en ressortir davantage la tête / tournoyant d'un carrousel qui n'arrêterait pas de tourner » (*Va*, p. 34), « je reviens à moi si longuement délaissé / si souverainement gêné de le dire sans le celer / sous

provenance exacte de ce cœur ne semble jamais clarifiée : s'agit-il du cœur de l'amoureuse que l'on voudrait gagner, de celui de l'amant-poète qui exprime ses transports, du cœur de tout humain irrémédiablement en route vers son épuisement? Ce qu'il semble plutôt impératif de préciser, pour Beaulieu, c'est que ce cœur « qui bat d'un frisson de la tempe d'un frisson » (*Va*, p. 25), ce « petit cœur qui frappe à rompre ses entraves » (*Va*, p. 46) réfère avant tout à l'organe physique. Ce rythme du sang⁵³ pompé qui persiste, malgré un muscle parfois défaillant, épuisé et souffrant, s'avère en effet la métaphore du rythme dans cette poétique sensorielle qui cherche incessamment à renouer avec la matérialité du corps. Or selon Claude Filteau, le système de l'adresse lyrique, dans *Variables*, entretiendrait des affinités avec une lointaine tradition lyrique (la poésie pétrarquiste, le blason tel que pratiqué au XVI^e siècle, les poèmes de Maurice Scève) et le critique se demande alors « pourquoi, au début des années 1970, un poète tel Beaulieu souhaitait renouer avec la tradition lyrique ancienne tout en esquisant une poétique du vécu quotidien⁵⁴ ». Il étudie cette adresse en comparant *Variables* et *Kaléidoscope*, publiés à onze ans d'intervalle⁵⁵, ce dernier titre marquant pour Filteau un coefficient de mise en fiction plus élevé en terme de « vécu quotidien » et s'éloignant alors davantage (et presque définitivement) de la lyrique amoureuse. Pourtant, des recueils tels *FM* (1975) et *Le Cercle de justice* (1977) mettent tôt en acte cet effet prosaïque de mise en fiction du quotidien avec autant d'acuité que *Kaléidoscope*. Que penser, au demeurant, d'un recueil

l'artifice de cet *il* qui ne trompe personne / que soi-même piégé parmi les rêves morcelés » (*Va*, p. 35).

⁵² Par exemple : « quand il déperd le cœur / quand il tourne à l'envers / tu le serres dans ton poing » (*Va*, p. 44), « la lame du silence te dépèce le cœur » (*Va*, p. 47). Voir aussi p. 19, 25, 27, 37, 40, 46, 63, 67, 85, 86, 87.

⁵³ Le sang se voit associé systématiquement à des motifs tels le vent, la bouche, la voix : « sang du cerveau le vent / délibère à rompre les bronches les poings » (*Va*, 20), « ce sang roulant d'un feu d'ardoise / [...] tu lui reconnaissais un air de souffrance un air / de bête éprise parmi les cercles du feu » (*Va*, p. 21), « si tant est que le sang roule / quelle impatience gémit dans les dents » (*Va*, p. 23), « à peine si le peu de sang dessine ton ombre / [...] il se love dans ta bouche » (*Va*, p. 34). Voir les occurrences similaires p. 35, 38, 42, 45, 54, 58, 59, 70, 83, 86.

⁵⁴ Claude Filteau, « Michel Beaulieu, le lyrisme et après », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 48.

⁵⁵ Nous reviendrons sur les particularités de *Kaléidoscope*, dans lequel le tutoiement induit une attitude prosaïque qui n'est pas sans évoquer l'importance du poème en prose dans la production québécoise des années 1980-1990. Pour Claude Filteau, le tutoiement s'avère, dans les deux livres, une fonction réverbérante du moi : « l'usage du "tu" à la place du "je" perdure encore dans *Kaléidoscope*, mais s'inscrit dans un espace conversationnel qui relève lui-même de la mise en fiction du vécu quotidien. Or celui-ci banalise le registre "noble" de l'adresse lyrique. Ici le hasard des rencontres entre un homme et une femme rend aléatoire l'utopie d'une co-présence avec l'autre dont rêve encore le poète de *Variables*. » (*Ibid.*, p. 38)

tel *Vu*, écrit dans les années 1980, et qui semblerait poser la même tension en renouant avec une lyrique amoureuse pourtant ancrée dans un vécu quotidien, exposant une mélancolie certaine doublée d'une forme de lisibilité prosaïque. De même, c'est la matérialité du cœur, sa corporéité (qui deviendra de plus en plus clinique, voire dégradée, au fil de l'œuvre), qui est sans cesse convoquée et non sa puissance métaphorique traditionnelle⁵⁶. Cette lisibilité de l'écriture deviendra par ailleurs un trait majeur de l'intimisme, dans la poésie québécoise des années 1980, mouvement auquel une jeune Hélène Dorion sera bientôt associée. Rappelons également que ce qui semble en jeu, chez Beaulieu, ne relèverait pas d'une forme de périodisation (avant : espoir de rencontre et lyrique amoureuse forte / après : défaitisme amoureux et prosaïsme), mais plutôt d'un système assumé de discordances (la référence lyrique traditionnelle / la posture nécessairement décentrée d'un sujet lyrique hanté, depuis Saint-Denys Garneau, par un prosaïsme du quotidien, un lyrisme en mode mineur qui brouille continuellement les codes⁵⁷), voire de ces constantes modulations de la vitesse avec laquelle s'organise cette voix lyrique (accélérations vers les rencontres amoureuses / décélérations dans la souffrance des séparations).

Pulsions paraît la même année que *Variables* et démontre de façon plus explicite l'habile mécanique des réverbérations pronominales : « je tu il et qui encore / et quoi donc et pourquoi » (*P*, p. 11). Ces *pulsions* désirantes, en effet, ont encore ici pour objet la figure fuyante de l'amante, que l'on convoque incessamment dans le poème. L'invocation tutoyante, plutôt que de célébrer la présence de l'Autre, ramène sans arrêt la focale sur le manque et la solitude dans lesquels évolue le sujet. Dans le long poème « Psaume pour une inconnue », cette figure absente est d'abord fantasmée, apparaissant dans un rêve :

voici que je te découvre
(pas encore, pourtant, pas encore)
et tu montes sur le nerf du sommeil

⁵⁶ Nous maintiendrons plutôt la position que ce motif s'inscrit dans une poétique sensorielle, que nous élaborerons plus loin, et qui travaille à déployer la visibilité subjective. Convoquons à ce propos Merleau-Ponty : « Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système » (Maurice Merleau-Ponty, « Le monde perçu », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 235).

⁵⁷ Nous irons plus loin en proposant qu'il s'agit là de l'expression des tonalités nord-américaines du lyrisme propre à Beaulieu, perspective sur laquelle nous reviendrons dans la conclusion de cette thèse.

plus précise que l'éclat des lames
 si trempé qu'il glisse dans les chairs
 (P, p. 17)

Désespérant de la venue de cette compagne, le sujet lyrique emprunte à des tonalités litaniques, alors que les parenthèses offrent une sorte de commentaire réaliste en contrepoint, sorte de distance critique inhérente à cette posture discordante. Réajustant le propos, ce discours intérieur expose un doute face à une possible rencontre : « je t'attends parmi les décombres de la mémoire // tu viendras (n'est-ce pas?) sur la marée du temps / avant que mes yeux ne coulent parmi les cendres » (P, p. 17). L'aimée se transforme dès lors en une projection, marquée par le changement verbal au futur. Cette figure, manquante et inatteignable, relance néanmoins l'énonciation désirante alors que s'opère une mise en fiction de l'interlocution : « me taire, *dis-tu?* N'y pense pas » (P, p. 18; je souligne). Théâtre de la parole, le poème fait alors place à une permutation ludique des postures, toujours orchestrée par un seul maître d'œuvre : la voix lyrique. Le *tu* devient *elle*, le temps d'une parenthèse principale, et on tente de rendre cette apparition davantage tangible en insistant sur l'anaphore « elle dira ». De la même manière, *elle* semble s'adresser à son amoureux éperdu, en le tutoyant à son tour :

(elle dira : c'est dans la servitude que la nuit nous blesse
 elle dira : parmi les ombres je décèlerai l'ombre de ton ombre
 elle dira : tu frémiras de ma voix jusqu'à la racine des cheveux
 elle dira : le silence engloutira même la mémoire
 quand elle vibre parmi ses mailles [...]
 (P. p. 18)

Puis une seconde parenthèse est insérée, dans laquelle le sujet esseulé, ici distancié dans cette projection d'une future rencontre, s'exprime au *il*, avant de compléter cette rotation en revenant à sa posture de départ (*je*), dans le tout dernier vers du poème :

((il pensera parfois au sable quand tu flamberas dans son visage))
 celui qui te parlera par ma voix – si fragile, si fragile –
 elle dira : que s'accomplisse l'efflorescence première
 pour la première douceur à l'orée de la douceur
 mais elle n'ajoutera pas : la pierre se cassera dans ton sang
 ni : qu'au cœur des yeux le cœur éclatera)
 et démêlant l'écheveau de son visage ô plage
 le profil à peine apaisé sur l'espace
 je m'enfoncerai parmi la fragmentation de ses épaules
 (P. p. 19)

Cette situation négative inhérente à cette voix *fragile* pourtant remet chaque fois la subjectivité en mouvement, à la recherche de l'« efflorescence première ». Le constant

tournoiement discursif qui détermine la relation à l'amoureuse s'allie par ailleurs à une dynamique de la tresse et la dé-tresse, spécifique à cette poésie.

3. DYNAMIQUE DE LA TRESSE ET LA DÉ-TRESSE

Les deux modalités de la *tresse* et de la *dé-tresse* caractérisent, on l'a dit, la relation à l'amoureuse; il y a rencontres, épisodes amoureux (de nœuds, de tissage⁵⁸), qui pourtant jamais ne perdurent. Car le quotidien du sujet est parsemée de parenthèses amoureuses qui le confinent au désespoir, mais qui relancent aussi la motion du désir vers de nouvelles rencontres : « avant / bien avant / ne te reconnaissant plus dans les miroirs / je tourne la tête une autre est venue / prendre place une autre viendra / frêles images d'une mémoire morcelée » (*Va*, p. 54), « rêvant d'un grand amour d'un amour / impérissable / sans cesse il se morcelait dans mes yeux » (*Va*, p. 55). À partir de *FM* (1975), et plus particulièrement dans *Visages* (1981), le corps de l'amoureuse se trouve évoqué plus concrètement dans les poèmes, alors que l'acte sexuel est également mis en scène. C'est dire aussi que l'expérience sensorielle (dont l'usage des drogues et de l'alcool) prend une importance renouvelée dans les recueils de la fin des années 1970 et ce, de manière très explicite.

3.1 Je tourne en rond mais c'est autour de toi : figures de l'amoureuse

L'appel attire le sujet désirant vers l'avant, vers cet amour attendu, cherché : « je t'appelle mon immortel amour / et ne prétends pas à la poésie / aujourd'hui / en balbutiant sur tes lèvres / ce nom que tu portes si bien / dans sa violence déferlante / mais à la vie » (*Vi*, p. 87). Guy Cloutier remarque à ce titre que, dans cette œuvre, le « mysticisme de l'amour [...] s'accompagne d'une représentation de soi volontairement négative, comme si le poète, dans sa quête quasi obsessive se plaisait à utiliser les déchets, les pièces loupées, les objets de rebuts⁵⁹ ». Elle produit toutefois une énonciation désirante, une

⁵⁸ « corps de l'homme / corps de la femme / nœud de racine / au vent de terre » (*D*, p. 147)

⁵⁹ Guy Cloutier, « Préface » dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, non paginé.

posture négative assumée et revendiquée comme aptitude à explorer : « en élidant la vie je t'aime déjà [...] / avec cette aptitude propre aux noyés / de vaquer entre deux eaux » (*Vi*, p. 18).

Prenons ce poème ludique (dont le titre est illustré en caractère gras ci-dessous), tiré de *Pulsions*, où la parenthèse amoureuse et la relance du désir sont habilement illustrées :

moi
toi

moi (tu veux rire : pas moi mais toi
– ou une autre ((n'importe où n'importe quand))
((mais peut-être n'en goûtais-tu pas les arômes
– les papilles béantes (((à moins que (((oui))))
mon dans ton – ton sur mon – l'un ou
l'autre autour de l'autre ou de l'un)))))
qu'en sais-tu parmi les fluides couleurs
((peut-être pas encore cette ligne tirée
sur le jour (((volets clos))) sur la nuit
tu te noies dans la joie)) et toi que) toi
(*P*, p. 24)

Le *moi* qui ouvre le poème demeure séparé du *toi* qui le clôt par une parenthèse principale qui se démultiplie de l'intérieur en moult parenthèses, jeu de potentialités où s'engouffre la conscience du sujet désirant comme on se laisserait glisser au cœur d'une danse spiralee. Ce texte, on en trouve presque une prémisse explicative dans la série des « Équinoxes réfractaires », produite au début des années 1960, alors que Beaulieu écrivait : « un trait d'encre va s'épaississant / au jeu des orbites circulaires / sait-on qui tourne autour de qui » (*D*, p. 233).

Le recueil *Visages* présente, pour sa part, cette quête de rencontres (amoureuses et sexuelles) emmêlée à la routine de la vie domestique et à diverses expériences hallucinatoires. Les vers qui débutent et les vers qui ferment le poème « 5 » témoignent de cette recherche de liens avec l'autre qui inévitablement s'enfuit : « je te retrouve dans l'instant qui nous meurtrit / au point de fuite des yeux réfractaires / [...] où es-tu? / à des pâtés? des quartiers? des lumières? affranchie de tous les mots? » (*Vi*, p. 16). Cette quête se transforme en fil tendu que le sujet poursuit, espérant des épisodes de nœuds et de tresse : « tu m'inventes des labyrinthes / en tissant devant toi le fil » (*Vi*, p. 77). Le jeu de l'invocation tutoyante découvre parallèlement des épisodes de tresse discursive. Dans le

long poème « 11 » de la section « mai la nuit », l'amoureuse semble appeler le sujet auprès d'elle, de ses « entrailles cousues » :

d'où m'appelles-tu
 depuis quelle obscure connaissance
 le vêtement se défroissera-t-il
 qui chatouille tes jeunes seins
 tes fesses encore d'adolescente
 malgré tes trente et un ans
 ton ventre gemmé de cicatrices
 tes entrailles cousues
 que je polis du bout du doigt
 les effleurant qu'à peine et te demandant
 comment
 de l'œil
 de l'entier du visage qui rirait volontiers
 qui ne rit pas
 qui ne rit plus qu'à peine et qu'à peine se détend
 (Vi, p. 74)

Cet appel de l'amoureuse figure ici une sorte de discours rapporté⁶⁰, passant donc par le prisme de la subjectivité énonciatrice, et qui ne fait conséquemment qu'illustrer la force du désir propre mettant le sujet lyrique en mouvement vers *elle*. Car c'est bien *lui* qui regarde, interroge, demande : « te demandant », « de l'œil ». Plus loin, il poursuit :

j'écoute le temps qui pèle ta voix
 si lointaine et si proche à la fois
 de gisante échappée déjà
 quand tu me lèches l'âme
 comme autrefois les dents :

dans la peau je me retrouve
 réfractaire à toute angoisse
l'habitée des douleurs et le corps aminci
 malgré des montagnes de cortisone
 encapsulées dans l'espace nul
 où rien ne me rejoint plus que
 goutte à goutte la terreur instillée
 j'habite la camisole hermétique de la peau
 les membres s'en déroulent dans un autre lieu
 un temps méconnaissable à qui ne hante
 ses propres fantômes ses propres délires
 à qui ne les exorcise à qui ne les apprivoise
 prêtant conscience à chaque membre
 à chaque viscère

⁶⁰ Au sens de style indirect libre qui intègre, dans un récit, les propos d'un personnage à même la narration principale.

à chaque débris du corps
 quand il s'inscrit en orbite de soi-même
 je suis là
 dans l'immuable lieu de la connaissance

et seuls viennent me rejoindre
 ceux qui rayonnent lardés de leurs ténèbres.
 (*Vi*, p. 74-75; je souligne)

La première strophe de cet extrait se termine par les deux-points, ce qui, tout en mimant l'insertion d'un autre discours, n'y cède pas complètement (on fait l'économie du tiret ou des guillemets d'usage) et vise plutôt à illustrer l'intégration du discours de l'autre dans l'énonciation poétique. Plus précisément, la motion vers l'autre devient un véritable désir d'habitation de ce corps féminin (décrit de l'extérieur, dans les premières lignes du poème). Par un saut strophique, le sujet a littéralement migré vers cette peau féminine (devenue *la* peau, et non plus *ta* peau) : « dans la peau *je* me retrouve », « l'habitée des douleurs et le corps aminci » (je souligne). La tresse discursive intégrant le discours de l'amante au discours du sujet mène à une appropriation *grammaticale* du corps de l'autre. On passe en effet du descriptif (« *tes* jeunes seins », « *tes* fesses », « *ton* ventre », « *ta* voix ») au contact de cette voix avec l'âme du sujet (« tu me lèches l'âme »), puis la focalisation revient à ce sujet dérivant (« je me retrouve », « rien ne me rejoins », « propres fantômes », « propres délires »). Rappelons que la posture même du sujet lyrique n'implique jamais une possession pure et complète, procédant d'une subjectivité multiple et hétérogène (marquée ici par le pluriel des fantômes et délires), ce que nous indique également la fin du poème. Le corps de l'amoureuse se fait à la fois lieu lyrique *habitable* et matérialité clinique; plis et orifices, « viscères » et « débris » où cherche à s'engouffrer l'énonciateur afin de s'expérimenter autrement, « dans cet autre lieu », « l'immuable lieu de la connaissance ». Le sujet est ainsi lancé « en orbite de soi-même » et s'ouvre à une conscience nouvelle, éclairée par cette connaissance des « ténèbres ». Au tout début du recueil, on annonçait d'ailleurs ce programme : « et sachant qu'en toi bientôt je me dédoublerai / en furetant dans tes faisceaux » (*Vi*, p. 18).

Ces expérimentations sensuelles, ces nœuds de chair souvent évoqués de concert avec des actes sexuels, ont pour objectif de modifier les perceptions et le rythme, d'offrir au poème les modulations d'une respiration. L'énonciation se construit « en filigrane à ton corps / où se font concentriques / les ondes / flux et reflux » (*Vi*, p. 69), « les miroirs te révèlent / au flux de la marée » (*Vi*, p. 77). Il s'agit de varier constamment la vitesse :

« j'écoute du plus pointu de la langue / tour à tour et du plus enveloppant / le lent embrasement des muscles / spasmodiques dans leurs fluides » (*Vi*, p. 71), « les draps froissés de chacun de tes cris [...] / dans le grand l'inexorable ralentissement du mouvement » (*Vi*, p. 81). Car tout revient indéniablement à l'écriture même, ici animée par une sorte de pulsion érotico-cinétique. L'énonciation varie les angles et les vitesses d'approche dans une dynamique infinie de relance : « de même que je te recrée / vingt-quatre mille images à la seconde / sur les écrans des paupières [...] / de même en toi je me recrée / pas à pas contre les tenailles / les membres froissés / la lueur hallucinée / chaque jour / la rémission chaque jour accordée » (*Vi*, p. 73).

Le titre du premier roman de Beaulieu, paru en 1969, paraît alors particulièrement évocateur et l'on serait tenté de lui ajouter : *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*, pour mieux re-connaître et expérimenter le *moi*. Si le *toi* motive l'énonciation (« j'écris aujourd'hui parce que tu existes / j'écirai demain parce que j'existe »; *Vi*, p. 20), la figure de l'amoureuse est une réverbération du *moi* : « j'aimerais *te* dire / en dehors des parenthèses / ce *moi* que tu pressens / sous des couches de laque » (*Vi*, p. 21-22; je souligne). Ce *moi*, on tente par tous les moyens de le disperser, de le diffracter dans le poème afin d'en ressaisir une vérité plus authentique, qui tiendrait compte de cette tension unissant la tresse et la dé-tresse. Le poète nous propulse ainsi dans

[...] les *veines* [...]
de tout ce qui nous *lie* à la *détresse*
du désir mal venu du désir avarié
qu'une fois de plus *diffracté*
dans le *prisme* de la mémoire
je ne reconnais nulle part
si fluide soit-elle
j'invente un monde en le vivant
jusqu'aux *racines* de l'imagination
demain je pourrai tout aussi bien le *désintégrer*
(*Vi*, p. 11; je souligne)

Le prisme de cette mémoire que met en acte le poème induit donc une dynamique de la tresse (liens affectifs, mais aussi signifiante créée par le poème, ces *racines de l'imagination*) et la dé-tresse (séparation, diffraction, désintégration) qui définit cette subjectivité textuelle, multipliant de surcroît les expériences de dissémination du moi. On ne retrouve pas, dans cette poétique, un sujet unique, accompli, mais plutôt un sujet problématique qui se donne à voir et à entendre par une parole aux multiples tonalités,

diffRACTÉE et mouvante : « qu'on ne s'y méprenne pas / les mots ne véhiculent pas d'autres sens que celui-ci : / [...] dans ce jeu de miroirs / qui nous reflètent à l'infini » (*IP*, p. 37).

3.2 Soi et l'autre dans un labyrinthe de miroirs

L'investissement de l'expérience sensorielle a par ailleurs tout à voir, dans cette poétique, avec la vision kaléidoscopique. La négativité de ce sujet morcelé (par les séparations, les épisodes de dé-tresse, mais aussi la déchéance physique), partout exprimée dans l'œuvre, s'allie systématiquement au mouvement, tantôt la chute, tantôt la vrille. On croirait presque entendre, dans cet extrait de *Pulsions*, un Gaston Miron ou un Jaques Brault, ici passés par le prisme du kaléidoscope :

je suis mort mille fois
mille fois je suis mort à l'envers
parmi les reflets d'un miroir
mille fois d'un pas de côté
d'un seul pas soudain effacé
ce double s'enfonçait dans un mur
(*P*, p. 39)

L'effet de réverbération (à l'envers, parmi les reflets d'un miroir) se double de la répétition de syntagmes (« je suis mort », « mille fois ») qui fait tourner l'énoncé sur lui-même, comme on se nouerait une corde autour du cou. Pourtant, on évoque parallèlement une danse, un pas de deux infini, avec cette mort répétée qui ne saurait malgré tout faire taire l'énonciateur... Là se dévoile aussi le sens commun du terme kaléidoscope⁶¹ : ce tube de miroirs et de verres teintés qui, en réfléchissant la lumière, propose une succession tournoyante, rapide et changeante, d'impressions et de sensations. Tel que le précise Jean-Michel Maulpoix, ces jeux de miroirs et de figurations successives définissent le sujet lyrique moderne, car ce dernier « ne se reconnaît pas, comme le sujet pensant, dans l'unité stable du "cogito", mais se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits⁶². » Le poème devient alors ce lieu de réverbération, espace-sujet et rythme-sujet, où « naît l'œil d'entre les totems / plateaux hauts fourneaux / souffle ténu par les fils / du

⁶¹ Provient du grec : *kalos* (beau), *eidōs* (image), *skopein* (regarder).

⁶² Jean-Michel Maulpoix, « Jeux de miroirs du sujet », *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000, p. 375.

couteau si bien qu'en la césure / des couleurs passent claires / ou repassent parcellaires / entre les cils où bat l'iris » (*D*, p. 158). De même, le sujet s'adonne à toutes sortes de dérivations, à des regards obliques ou à contre-jour : « toi de nouveau replié entre les cils / je te reconnais au miroir des paupières / à contre-jour ou de profil je te reconnais / mais qui toi mais qui tu dérives » (*P*, p. 22). L'œil organise le paysage lyrique et ce « merveilleux belvédère qu'est le poème⁶³ », que François Paré associe à une subjectivité totémique, construit éminemment l'espace autour selon une logique concentrique, ondulatoire.

Or le sujet d'énonciation au cœur de cette toile signifiante demeure happé par la menace de sa fin, qu'il repousse indubitablement en relançant la vrilte de la dissémination du soi⁶⁴. *Le cercle de justice* s'amorce sur ce constat : « toutes les nuits [...] / je cherche à prendre conscience / de ce fait inéluctable qu'est celui de ma propre mort // mais aujourd'hui je la refuse / aujourd'hui je la démets / de ses fonctions de sentinelle / tout en sachant que c'est tenter le sort / que d'en parler ainsi » (*CJ*, p. 9). Dans cet univers, la déchéance du corps guette toujours, comme l'exténuation des forces vives, alors que proportionnellement la force du *dire* se voit amplifiée. À partir de ce recueil, paru en 1977, on assiste par ailleurs à une transition vers une syntaxe plus accélérée, notamment par la multiplication des rejets et des enjambements. Le glissement des syntagmes successifs, au fil de la lecture, ainsi que le tressage de motifs récurrents (certains flirtent dans ce livre avec le politique⁶⁵, d'autres demeurent résolument intimistes) renforce cet effet. Le sujet, projeté sur la scène lyrique, en proie à l'altération, cherche à relancer itérativement cette énonciation, même incertaine :

il va mutilé dans son espace
et recouvre la vue

⁶³ Tel que le décrit François Paré, « Oiseaux, totems et sémaphores. Verticalité du poème chez Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ Rappelons ici ces vers étonnants de *Variables* : « parlant encore d'un autre à la place de lui-même / et ne récupérant le vêtement tant usé de sa peau / qu'un instant pour en ressortir davantage la tête / tournoyant d'un carrousel qui n'arrêterait pas de tourner » (*Va*, p. 34).

⁶⁵ De nombreuses dédicaces (en fin de poèmes et entre parenthèses) ponctuent le livre, dédicaces à plusieurs femmes, mais aussi à des militants (Bernard Landry, René Lévesque, Pierre Bourgault) et à divers amis. Il est intéressant de remarquer cependant que bien qu'il aborde la question politique, évoquant ce pays natal encore inexistant mais tant espéré, ce recueil met également à l'avant-plan cette subjectivité lyrique (son rapport spécifique à la langue, son obsession pour la mort, etc.) à tous égards.

celui qui te parle encore incertain
 de tout ce qui le ranime
 et le ramène en ses propres frontières
 vois-tu
 et s'il ne te parle pas à la première personne
 aujourd'hui
 c'est qu'il le fera demain
 de tout ce qui bruit au fond de son œil
 (CJ, p. 46)

S'il *recouvre* la vue, c'est à même un retour dans cette différence posée par le déplacement, voire une seconde vue. Celui qui parle ici, abîmé dans sa fonction énonciatrice, s'adresse à l'autre, mais également à lui-même. Malgré son incertitude (et ranimé par cette expérience), il invite à ouvrir l'œil sur cette ipséité au cœur de tout sujet.

N'est-il pas aussi déplacé, dans l'acte discursif, vers ce « il » qui le désigne et qui, à la fois, le tient à distance, permettant ainsi de l'observer sous un angle neuf ? En précisant d'où il parle, « de tout ce qui bruit au fond de l'œil », on nous rappelle une fois encore que ce rythme-sujet, cette voix bruisante, demeure tributaire de la vision kaléidoscopique. La multitude des *Visages* dans lesquels l'énonciateur se glisse, comme on entrerait chaque fois dans l'œil d'une tempête, exténue néanmoins la subjectivité (telles des « seringues empoisonnées »). Or le sujet lyrique, par essence, « n'est pas un, mais multiple, aléatoire, tel un nœud inextricable de contradictions, ou tel un lieu optique dans l'œil duquel le monde entier se constelle⁶⁶ » Et cet œil « volubile » mène pourtant à l'ouverture intersubjective, à la rencontre de « chaque visage » :

l'œil étamé de la douleur
 quand elle habite les membranes
 de ses seringues empoisonnées
 [...]
 l'œil
 l'œil pourtant qui chatoie
 volubile contre les écrans hallucinés
 de la perception primale de tout
 ce qui bat depuis l'inaccessible

 [...]
 voici que tu foudroies chaque visage
 et chaque visage trouve en toi sa grâce
 (Vi, p. 79)

⁶⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Jeux de miroirs du sujet », *Du lyrisme*, op. cit., p. 375.

En ce sens, la subjectivité consent à la dégradation (empoisonnée, hallucinée) et au morcellement, qui deviennent des matières privilégiées du poème, alors que la conscience constamment dérive, chatoie en ces « écrans hallucinés », ouvrant du coup à cette visibilité de « tout / ce qui bat depuis l'inaccessible ». La suite poétique justement intitulée *Dérives*⁶⁷ (1977), qui compte quelque trente poèmes, annonce dans son liminaire la nécessité de « puiser dans le réconfort du doute / ce que tu éparpilles d'ombre dans les nombres » (*Dé*, p. 43). Car fragmenter l'espace et le monde au sein du poème (parfois aux limites de la désintégration) permet de les rendre visibles *autrement*, à la lumière d'une connaissance autre, teintée par la noirceur (du corbeau ou de l'œil kaléidoscopique du hibou) :

là-bas
 c'est l'os qu'on gruge
 une pierre apaisée dans ses ornières
 le poème se replie
 sur mille petits riens
 mille choses lancées
 sur l'afflux du quotidien
 tissent la trame
 du temps qu'il fait
 [...]
 va-t-il cribler de plomb l'aile du corbeau
 celui qui ne parle pas encore
 éprouvé
 le regarder passer d'un œil de hibou
 quand il se retourne en lui-même
 et fracasse les miroirs
 gangrenés de la vie
 (*Dé*, p. 47)

En proie à la souffrance psychique et à la déchéance physique, le sujet retisse pourtant dans le poème les débris de ces « petits riens » désormais mobiles, inventaire de ces « choses lancées » dans la trivialité des jours, et qui prendra de plus en plus d'ampleur au fil de l'œuvre. À la monotonie de la vie quotidienne, on oppose le mouvement des expériences limites, que le sujet entreprend « quand il se retourne en lui-même » « et fracasse les miroirs », mais aussi le mouvement de l'imagination poétique qui reconfigure à sa guise « la trame du temps qu'il fait ».

⁶⁷ Michel Beaulieu, *L'octobre* suivi de *Dérives*, Montréal, l'Hexagone, 1977. Désormais, les références à cette suite poétique seront indiquées par le sigle *Dé*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Ceci dit, le corps devient une sorte de laboratoire expérimental où tester les limites de la conscience, soit de ce « corps perdu dans le labyrinthe de son sommeil / et nourri de ses propres visions » (*CJ*, p. 59). Ce rapport aux drogues, Bertrand Gervais l'étudie, à partir de la figure de Thésée chez Gide, dans une perspective différente. Pour le critique, le labyrinthe de la conscience dérivante figure le mouvement même de l'imagination au travail, puisque

le sujet avance sans savoir où il va et dérive dans ses pensées. En tant que trajet à tracés multiples conçu pour égarer le voyageur, en tant que lieu de la confusion et de la perte de soi, le labyrinthe et son expérience sont l'image même du musement, d'une pensée à la dérive qui, tout en se sachant pensée, est incapable de suivre son propre cheminement⁶⁸.

Cette mise en épreuve du soi, projeté dans une sorte de labyrinthe de miroirs, témoignerait en ce sens, chez Beaulieu, d'une nécessité de *se perdre*, au risque de ne plus rien re-trouver de soi; exigence au cœur de cette poétique de la constante mobilité, de la transitivité. L'énonciation s'organise alors à partir d'un lieu halluciné, certes souffrant parfois, et relayé par des *états de veille* liés à la fatigue, au manque, au rêve ou au fantasme.

3.3 Expériences limites : blesser et ouvrir la conscience

Si l'énonciateur explore la négativité à son corps défendant, « les poumons oppressés / par tant et tant d'*états de veille* » (*Vi*, p. 11 ; je souligne), il n'en demeure pas moins *sujet* à la matière même des mots : « j'ai mal en chacun de mes membres / je m'enfonce palpable dans les mots / toujours plus profondément / malgré les intérêts perçus / sur le trop plein / de vitalité » (*Vi*, p. 58). En quelque sorte, on s'efforce de blesser pour mieux ouvrir la conscience, de plonger dans la chair du poème afin de s'expérimenter *autre*, désaxé, et cela pourtant en préservant les tonalités de la banalité, du régime quotidien. Dérivations, ondes, vrilles : tout concourt à déporter l'expérience subjective pour ensuite la ramener au *soi*. Ce mouvement constant que tente de mettre en acte le poème devient un tempo, une modalité du rythme-sujet. Volontairement dépossédé

⁶⁸ Bertrand Gervais, *La ligne brisée, labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire – tome II*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Les essais », 2008, p. 37. Notons que si l'imaginaire narratif étudié par Gervais diffère du processus de figuration poétique en soi, la figure du labyrinthe semble ici éclairer cette mobilité de la conscience que le sujet recherche chez Beaulieu.

par ce processus, le sujet lyrique gagne une « autre mémoire » : « je ne vous parle plus / familles / que de loin / en loin / depuis l'hypnose / les ondes concentriques / de la télépathie / [...] et que remue sans cesse / l'autre mémoire / de ce qui fut dépossédé » (*IP*, p. 55). Il importe en effet de parler à *partir* d'expériences négatives de dépossession et de dispersion du soi. Deux isotopies omniprésentes se voient à cet égard intrinsèquement reliées, soit le corps (halluciné, épuisé, de plaisir ou de manque) et le lieu (de déperdition progressive, mais aussi d'errance).

Avant d'aborder plus en détail cette mise en espace du corps, analysons d'abord les contours de ces expériences limites qui se multiplient à partir du milieu des années 1970. Prenons ce poème d'*Indicatif présent* (1977) :

c'est d'un rêve sans bon sens
que je te parle
d'un rêve trop souvent fracassé
dissous dans la fluidité de l'éveil
avec cette fièvre aux dents
cette grimace
d'un rêve anémié que je te parle
et qui donc rendra son sang
à la lumière qui donc le portera
de ses doigts insensés
(*IP*, 24)

Les deux premiers vers indiquent précisément d'où *ça* parle, de ce « rêve » que la répétition fait évoluer vers la dégradation (« sans bon sens⁶⁹ », « fracassé », puis « anémié »). L'ambiguïté syntaxique permet de relier le rêve raconté (ce dont je parle) au lieu même d'où le sujet parle, soit au sein de cet éveil fiévreux qui gagne le corps parlant. Les derniers vers exposent un processus d'épuisement en laissant toutefois cette question ouverte : qui osera parier « son sang » (aboutissement de la chaîne homonymique « sans », « sens », « sang ») afin de porter ce rêve ? N'est-ce pas, précisément, ce sujet lyrique qui saura consentir à la déchéance, à la dégradation, afin de redynamiser son énonciation poétique ?

Permettons-nous une brève parenthèse éclairante. Selon Pierre Nepveu, cette fragile conscience de soi acquise au cours de la Révolution tranquille implique paradoxalement, chez le sujet québécois, une mise au jour de ses impossibilités, de ses

⁶⁹ Expression québécoise qui évoque « insensé », mais aussi « sans limites », « infini ».

contradictions⁷⁰. Cette négativité implique cependant une liberté certaine; l'autodérision, l'ironie, l'humour et la parodie s'allient à un intérêt pour l'expérimentation, les esthétiques du paradoxe et un constant effort de distance critique. Les écrivains se tournent alors vers les territoires inédits, et souvent multicolores, de la contre-culture : déconstruction, destruction, expérimentation, transgression à l'appui. Les poètes québécois, dans les années 1970, s'intéressent entre autres à une Amérique urbaine, rebelle, voire lubrique, mais sans cet appétit des grandes réussites et de la performance propre à l'imaginaire états-unien.

Cette vision du monde s'ancre au cœur même des *nuits de l'underground*, pour paraphraser le titre d'un roman de Marie-Claire Blais qui marque cette période. Ce que Clément Moisan définit, dès 1977, comme un nouvel âge, mais dégradé ou décalé, de la mystique : « Étant avant tout laïque, sauvage et primitive, la mystique que pratiquent les poètes québécois récents a plutôt tendance à la *descente*, à l'*abaissement* vers les réalités grossières, ce qu'on a appelé l'*underground*⁷¹. » Il associe à ce phénomène une vision nocturne, orientée vers l'indécence. Demeurant loin de toute forme de mystique, ce que Beaulieu retiendra néanmoins de ses contemporains – lisant par ailleurs avec passion la poésie américaine –, c'est davantage cette possibilité d'une culture de l'en-dessous. Être dans la marge signifierait porter un regard de biais sur les choses, proposer des angles neufs issus d'expériences négatives d'une part, et, d'autre part, une ouverture à l'espace symbolique du *lieu commun* alors que la banalité, la vie à la petite semaine, viennent contaminer le poème. D'abord cette vision de nuit :

c'est de profil que tu regardes la nuit
 blanche
 ses failles
 ses aspérités
 tous ces visages macérant
 dans leur propre lumière
 tu les regardes éviscérés
 dépouillés de leurs nerfs
 une fois de plus circuler
 parmi cette grisaille
 (IP, p. 19)

⁷⁰ Pierre Nepveu, « Le commencement d'une fin », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 13-24.

⁷¹ Clément Moisan, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 288.

Cette nuit, l'énonciateur l'observe avec une distance critique, tente d'en déchiffrer les textures : « une fenêtre aiguise / le vent tu déchiffres / la nuit⁷² », « de la nuit les songes saignent / on en extrait la racine / carré / on en tresse les lignes » (*An*, p. 26). Comme l'indique le titre du recueil dont sont tirés ces deux derniers extraits, Beaulieu s'intéresse désormais aux *Anecdotes* (1977), au trivial, autre manière de remuer les limites du poétique⁷³. Or, on sait combien l'œuvre de Beaulieu demeure inclassable, fuyant les déterminismes. Si elle emprunte effectivement à la contre-culture certaines de ses thématiques (libération sexuelle, exploration des hallucinogènes et autres substances psychotropes, redécouverte d'une Amérique urbaine et contestataire), elle n'épouse cependant pas cette féroce révolte contre un ordre social traditionnel et des valeurs dominantes qu'il faudrait absolument combattre. Alors que certains optent pour des poétiques du sabotage, fortement revendicatrices, prônant l'engagement dans la délinquance et les excès (« L'art doit tendre à devenir un acte de terrorisme ; il nous faut tout dynamiter⁷⁴ », écrira Denis Vanier⁷⁵), l'écriture de Beaulieu s'éloigne de l'anarchisme radical. La déchéance s'avère plutôt, pour le « poète de la rue Draper » (tel que le surnomme Michel Biron), un cheminement tranquille :

Le poète remonte la rue Draper comme il aura parcouru toute sa vie les rues de sa ville et des autres villes, parlant de lui-même avec le même détachement, la même extériorité – le même déracinement – qu'il affiche lorsqu'il observe le monde qui l'entoure. Autant la ville-pays semblait naturellement traversée par la ferveur du poème⁷⁶, autant la rue Draper – et à travers celle-ci toute une réalité contemporaine privée d'idéal et de mystère – déplace la poésie sur le terrain plus banal du récit de soi⁷⁷.

⁷² Michel Beaulieu, *Anecdotes*, Montréal, Le Noroît, 1977, p. 19. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *An*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁷³ On reviendra sur cette perspective en abordant la ville chez Beaulieu.

⁷⁴ Cité dans Clément Moisan, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : I. La poésie », *op. cit.*, p. 290.

⁷⁵ Promeneur solitaire dans les rues de Montréal, le sujet lyrique, chez Beaulieu, erre entre les factions, les visitant à sa guise tout en préservant sa posture de retrait. Dans *Le cercle de justice*, on peut lire à propos de la rue Visitation où déambule le poète : « elle se trouve quelque part à Montréal / au hasard un peu des pérégrinations / dans un quartier que ne fréquentent pas trop / les bourgeois ou les touristes en mal d'émotions / fortes / Denis Vanier y habite un peu plus bas / avec Josée Yvon / en préparant à leur façon la révolution » (p. 62).

⁷⁶ Biron fait référence ici aux premiers recueils des années 1960.

⁷⁷ Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images : Michel Beaulieu*, *op. cit.*, p. 84.

Chez Beaulieu, les dérivations, errances et expérimentations passent d'abord par l'univers intime, mais sur le mode d'un *banal récit de soi* : le corps propre, la chambre, un appartement exigü, ou quelques rues d'une ville qui renvoient en creux une image de la subjectivité. Michel Beaulieu sera d'ailleurs l'un des premiers à proclamer, en 1980, « un retour en force du *je*, du lyrisme, du *lisible*, d'un vocabulaire que certains n'avaient pourtant, malgré les discours dominants qui se sont succédé depuis dix ans, volontiers terroristes, jamais abandonnés au cours de ces années⁷⁸ ».

Reprenons *Visages* (1981), où la trivialité du quotidien et la routine de la vie contemporaine se voient sans cesse mêlées à des perceptions sensorielles décalées : doux délires psychotropes, sensations sexuelles haletantes, douleur lancinante d'un corps épuisé par les abus. Le motif récurrent du sang est ici revisité, notamment associé à la pulsion sexuelle⁷⁹ ou à l'usage des drogues⁸⁰ et parfois simultanément : « un soupçon de neige au miroir / à la lame tu traces les lignes / et lèche le fil / *un peu de sang s'y mêle* / à l'odeur d'un baiser / gencives gelées / vrilles dans les membres » (*Vi*, p. 59 ; l'auteur souligne). Ainsi la vrille réapparaît, tout comme le sème de l'écriture, fréquemment évoquée par des lignes que l'on trace ou un fil que l'on lèche⁸¹, comme on lèche aussi la cocaïne sur un miroir. Or, le motif du sang était déjà omniprésent dans *ADN*, écrit en 1968, et qui évoquait des scènes de naissance (dont l'accouchement de la mère). Dans la suite de l'œuvre, ce motif renverra fréquemment non pas à une sorte de re-naissance à soi-même, mais bien à une déconstruction du soi par l'expérimentation sensorielle permettant de se connaître *autre*, même si ces expérimentations épuisent la subjectivité. Parallèlement, le motif récurrent du « sang » agit telle une synecdoque de cette poétique qui construit le poème comme on plongerait dans le lieu même du corps. Ancré dans cette tension entre fragilité et mouvement, la parole tourne et se déplace dans ses réseaux, alors que les battements haletants du cœur en organisent le rythme. Paul Valéry remarque, dans ses « Réflexions simples sur le corps », que sur le plan organique le

sang lui-même n'a d'autre emploi que de reverser à l'appareil qui le régénère
ce qui est nécessaire à cet appareil pour qu'il fonctionne. *Le corps fait du*

⁷⁸ Michel Beaulieu, « La poésie en 1980 », *La nouvelle barre du jour*, n° 92-93, juin 1980, p. 9.

⁷⁹ « navigateur du sang j'entre / en toi par la peau fouille / les interstices / et le désir devenu » (*Vi*, p. 43).

⁸⁰ « un peu de neige éclate les narines saignent » (*Vi*, p. 13).

⁸¹ « corps diffracté / vibrant dans ses caissons / je lèche en écoutant / les fibres de l'écho / l'espace irréductible » (*Vi*, p. 42).

sang qui fait du corps qui fait du sang... D'ailleurs, tous les actes de ce corps sont cycliques relativement à lui, puisqu'ils se décomposent tous en allers et retours, contradictions et détentes, cependant que le sang lui-même accomplit ses parcours cycliques et fait continuellement le tour de son monde de chair, en quoi consiste la vie⁸².

Cela rejoint la définition du rythme aux yeux d'Henri Meschonnic, qui reconfigure entre autres l'espace au sein d'une œuvre : « Le rythme est l'organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage, si cette organisation devient du langage et une force du langage; et cette même organisation par les yeux, par les mains, si cette force devient une peinture, une sculpture⁸³. » Chez Beaulieu, cette difficulté et cet épuisement du vivre, dans son acharnement même à se poursuivre, à se remettre en mouvement, devient rythme-sujet, force de langage. Pierre Nepveu, quant à lui, croit que la poésie de Beaulieu « est moins l'évocation d'un sens opaque, lointain, "profond", que l'élaboration d'un sens en train de se faire, d'un temps en train de se concrétiser, de se faire voix et corps⁸⁴ ». Cette *parole en acte* est effectivement performance et corps, et cherche à reproduire une durée dans un univers où tout demeure soumis à la fragmentation et la déperdition :

le corps béant dans ses stigmates
et corrodé
(pleuvra-t-il enfin sur la durée
que rien n'interrompt
ni n'interroge que ces mots
reflués comme tant d'autres
et seulement dits dans ce geste)
(*Vi*, p. 27)

Ainsi le corps est-il invité à sombrer toujours plus loin, parmi ces labyrinthes sensuels, tout cela dans le but de permettre à la subjectivité lyrique d'éprouver ses rythmes, de dériver :

le corps entraîné tu sombres
parmi les labyrinthes saugrenus du haschisch
et du vin le plus rouge qui soit
[...]

⁸² Paul Valéry, « Réflexions simples sur le corps », *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 1944, p. 558-559.

⁸³ Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière : avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 171.

⁸⁴ Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », prés. dans Michel Beaulieu, *Fuseaux : poèmes choisis*, op. cit., p. 9.

quand je hume le cube de résine
 qui pèse à peine quelque gramme à l'intersection
 des lignes où se trame le destin
 je dérive dans l'avidité intention
corps vêtu de mots
 les narines exacerbées de toute cette neige
 (Vi, p. 20 ; l'auteur souligne).

Dans un autre poème, on va même jusqu'à faire tourner la perspective, remettant en acte cette vision ondulatoire chère à Beaulieu. Les permutations des pronoms et des syntagmes verbaux accompagnent cela ; 1) *je* regarde *tu* (l'amoureuse); 2) *tu (elle)* me regardes ; 3) *je* me dédouble en *celui* qui inspire la poudre glacée ; 4) puis on revient au *je* tout abîmé dans ses sensations et sa perception d'un temps momentanément suspendu :

je te regarde avec un peu
 de cet étonnement chez qui va
naître à soi-même gélif
 éperdu dans le détail des mots
 les tirant chacun par la racine
 en mâchouillant leurs sèves
 torturées tu es là
 scrutant *celui* qui inspire
 d'un coup la poudre glacée
je le sens
 à quelque à peine perceptible
 modification du rythme
 respiratoire
 et nous avons tout notre temps
 (Vi, p. 29 ; je souligne)

Il s'agit donc de mettre la conscience en mouvement, d'aller « chez qui va / naître à soi-même *gélif* » au risque de craquer, pour ainsi modifier les rythmes du corps et par extension, ceux de l'écriture, à laquelle on retrouve partout des allusions. La syntaxe heurtée des quatre derniers vers mime cette « modification du rythme » sur le plan « respiratoire ». Ce mouvement ondulatoire permet conséquemment de se re-connaître, pendant un moment, mais *éperdu*, d'expérimenter des variations de vitesse qui rappellent en certains points la poétique d'Henri Michaux. Une étude exhaustive mériterait d'être réalisée sur les parentés entre ces écritures hallucinatoires⁸⁵, mais aussi sur les dissemblances (notamment cette amplitude qui, chez Michaux, permet une montée plus accentuée de la violence et de la vitesse). Notons toutefois que l'usage des drogues, dans l'écriture de Michaux, devient l'une des avenues menant à *La voie des rythmes*.

⁸⁵ Ce qui nous mènerait malheureusement trop loin de notre propos.

Permettons-nous d'emprunter d'autres titres à Michaux afin de préciser que cette expérimentation de *La vie dans les plis* se voit en effet liée à une véritable *Connaissance par les gouffres*. Jean-Michel Maulpoix a d'ailleurs consacré nombre de ses travaux à cette poétique qui, selon lui, parcourt l'intériorité telle une géographie, se fondant sur le déplacement continu, notamment par les voyages, la rêverie ou l'hallucination, la perturbation du régime des signes (dans l'écriture, mais aussi le dessin). Parfois synonyme d'une montée du pathétique ou de la violence, cette acharnée mise à épreuve de la subjectivité se transformerait en force, en moteur de mouvement et d'accélération⁸⁶. Ajoutons que, selon Henri Meschonnic, l'usage des drogues dans la démarche de Michaux a pour visée le mouvement en inscrivant le corps dans une pratique du rythme, dévoilant les variations de vitesse propre au *tempo* :

Ce qui semble une découverte due à la drogue, c'est le débit, le *tempo*. Avec la réserve que le *tempo* n'est pas le rythme. Mais y prend part. C'est la vitesse (ou la lenteur). Avec la drogue, surtout « l'excessive vitesse » dont parle *Connaissance par les gouffres*. Dans *Misérable miracle*, une « vitesse prodigieuse et cocasse », une « accélération fantastique »⁸⁷.

Sous cet angle, la poésie, pour Michel Beaulieu, se fait vecteur de connaissance, mais jamais de rédemption⁸⁸. Comme le remarque Pascal Caron, chez le poète du corps *énamouré*, « le poème pense. Objet d'une connaissance qui n'est pas plus conceptuelle qu'aporétique, il est ce lieu où le corps et le langage réaffirment et explorent ce qui les lie, les déchire, les unit, les distingue⁸⁹. » De fait, on retrouve dans cette œuvre une valorisation de cette force d'interrogation que porte l'expérience sensorielle (de la

⁸⁶ Voir Jean-Michel Maulpoix, *Henri Michaux, passager clandestin*, Paris, Champ Vallon, 1985; et *Henri Michaux : peindre, composer, écrire*, Paris, Gallimard, 1999.

⁸⁷ Henri Meschonnic, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2006, p. 396.

⁸⁸ Isabelle Miron envisage les références au corps, dans l'œuvre de Michel Beaulieu, en regard des théories de l'anthropologie du sacré (Roger Bastide). Selon elle, les expériences corporelles y témoignent d'une quête de sens propre aux sociétés qui, s'étant progressivement laïcisées, auraient déplacées l'expérience du « sacré » dans les sphères intimes, conservant ainsi une voie d'accession au Sens, voire à la transcendance. L'approche privilégiée ici tend à replacer Michel Beaulieu dans l'histoire de la poésie québécoise et de l'évolution de l'énonciation lyrique, c'est pourquoi il nous faut demeurer prudent avec le terme « sacré », qui prend dans le cadre de la poétique des connotations différentes. Nous apporterons d'autres précisions sur le corps percevant plus loin. Voir Isabelle Miron, « La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2004, 255 f.

⁸⁹ Pascal Caron, « L'obsession du corps et la poésie québécoise : une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, 2006, p. 102.

douleur, des dérives) en tant qu'elle modifie les rythmes. L'obsession pour le corps percevant ne relève pas d'un désir de transformation ou de transmutation, mais plutôt d'une exigence poétique : celle d'incarner poétiquement dans un *dire* le rythme-hésitation de ce *vivre* singulier. La poésie a en ce sens une valeur d'expérimentation (en soi, en l'autre et dans le monde) – liée à un corps halluciné ou souffrant – ; mais pas une valeur de transfiguration, de libération ou de réparation. L'attrait pour la déchéance n'implique jamais une glorification du geste poétique. Le sentiment de négativité est constamment retourné vers la subjectivité, se liguant à une forme d'autodénigrement. Si l'exploration de la difficulté et de la souffrance nourrit et informe l'écriture⁹⁰ ; jamais la poésie ne crée de l'Être, ne répare, ne console. À la manière du clochard créé par Jacques Brault, le poète, chez Beaulieu, se retire du monde et adopte une posture d'extrême marginalité (« j'hiverne dans mon âme » ; *Vi*, p. 121), mais pour mieux s'intéresser à l'ordinaire, sur un ton familier, dépourvu de tout attrait pour la transcendance. Depuis le début de l'œuvre, « tout se faisait et se défaisait là, à partir de ces profondeurs chimiques et sanguines du corps qui sommeille, s'éveille, frémit et désire⁹¹ ». Avec *Visages* et plus encore par la suite, un élément majeur de cette poétique se confirme : les dérivations sensorielles et psychotropes ne visent jamais à l'atteinte des hauteurs alchimiques propres à une forme de nouveaux paradis artificiels. Cette matérialité du corps, Pierre Nepveu l'analyse en précisant que l'usage des drogues « ne vis[e] qu'à rendre le corps plus présent, dans ses moindres battements et dans sa respiration qui scande la durée⁹² ». Le sujet se donne donc à voir par traces perceptives, débris du corps éveillés à cette conscience de la durée⁹³. L'omniprésence des sensations corporelles fait certes dériver, mais pas vers un au-delà mystique ou transfigurant, car elles ramènent incessamment la subjectivité à ce constat de la finitude humaine, au fait qu'un jour, ce combat ordinaire sera inévitablement perdu.

⁹⁰ Il s'agit d'une des modalités du lyrisme critique contemporain, selon Antoine Émaz : « Critique, donc. Mais que cette force négative soit peut-être d'abord dirigée contre soi, que la conscience d'écrire soit ternaillée. Un texte lyrique tient moins à son flux, épanchement, débordement, que par l'énergie qui le contient et l'informe. » (*Le Nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 74).

⁹¹ Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*, p. 12.

⁹² *Ibid.*, p. 12.

⁹³ On reviendra sur ce point.

Mais pour le moment, ces dérivations parlent, le rythme du vivant pulse au sein du poème. Un autre extrait, cette fois de son dernier recueil, *Trivialités*, présente le sujet dans son lit, à l'affût de ces modulations :

quand je glisse dans un demi-sommeil
 en fin d'après-midi me retenant
 de m'enfoncer davantage parfois
 je sens une part de moi projetée
 dans les airs et qui voudrait s'échapper
 mais me revient sans que je la retienne
 et ce processus reprend jusqu'au calme
 où je semble baigner entre deux eaux
 moins d'un quart d'heure avant de ressurgir
 que je sois ou non sous l'effet de drogues
 plutôt douces tel que le cannabis
 et dans cet intervalle j'aurai vu
 (T, p. 23)

La mobilité subjective relève bien d'un rythme ; plongée en soi (« je glisse », « m'enfoncer »), puis projection en orbite du soi (« projetée », « s'échapper »), dans un « processus » qui « reprend » jusqu'à ce que le sujet accède à cette visibilité de la marge, de l'intervalle : « et dans cet intervalle j'aurai vu ». Si cette parole dévoile, c'est également que le sujet est, de par sa posture marginale⁹⁴, un témoin de l'inédit : « j'allais noctambuler et coiffé de poussière / amener la foule qui ne m'entendait pas » (*Vi*, p. 32-33), « je suis l'avidé témoin » (*Vi*, p. 127). Cette posture du sujet-témoin, qui rappelle parfois le narrateur célinien (auteur auquel se réfère d'ailleurs Beaulieu⁹⁵), peut s'associer à celle de l'exilé ou de l'itinérant ; celui qui, sorti du monde et du cours du temps, peut percevoir les mouvements de la vie avec une extrême sensibilité : « C'est cela l'exil, l'étranger, cette inexorable observation de l'existence telle qu'elle est vraiment pendant ces quelques heures lucides, exceptionnelles dans la trame du temps humain⁹⁶ ». Beaulieu annonçait cela, à sa façon, dans *Indicatif présent* :

j'habite en exil dans ma propre demeure
 en mal de ce peuple qui frémit dans mes côtes
 il y a de ces temps qui nous paraissent neutres
 quand les yeux porteraient à travers les murs

⁹⁴ « ne vivais-je toujours qu'ailleurs / en même temps qu'ici / piégé par les incrustations indélébiles / de qui n'oublie rien ? » (*Vi*, p. 32).

⁹⁵ « "au commencement était le Verbe, non, au commencement était l'Émotion", dit Céline », (Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 18-19).

⁹⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1952, p. 214.

leur soif d'abandon
 s'ils regardent la foule en savent-ils la rumeur
 [...]
 tu enlèves des yeux les dernières coquilles
 et c'est pour cela que je t'écris
 âme
 pour cela même qui nous ravit à nous-mêmes
 j'habite en exil dans ma propre demeure
 (IP, p. 17)

Cet exil se trouve en un sens intériorisé, passant par le spectre de la subjectivité. À même sa déchéance et son dénuement, le sujet écrivant en retire toutefois quelque bénéfice, celui d'un savoir qui pourrait, potentiellement, mettre un terme à l'indifférence : « et pourtant tu m'apparais poème / comme autrefois les voix de Jeanne / [...] et je n'attendais plus que mon bûcher / pour mettre un terme à ce qui m'indiffère » (T, p. 8).

Si le poète a accès à cet « Oracle des ombres », qui donne son titre à un autre opus bref de 1979, ce n'est jamais dans l'optique d'une possible transcendance poétique, rappelons-le. Pierre Nepveu précise à ce propos :

Il me semble qu'aucun poète n'a assumé avec autant de courage cette position que j'appellerais post-romantique ou post-surréaliste. Car Beaulieu n'avait pas, pour se soulager de son athéisme philosophique et esthétique, de cause à défendre, de position idéologique à soutenir. Même sa conscience sociale était travaillée par le doute et la souffrance : à coup sûr, il n'y trouvait pas là une forme de « salut »⁹⁷.

Cet athéisme philosophique et esthétique, on en trouve entre autres des échos explicites dans cet extrait de *Trivialités* où l'on se moque de la rime :

mettons-nous donc en train rimons un peu
 par exemple en usant de mon neveu
 Sébastien qui mange durs ses deux œufs
 s'étire chaque soir au coin du feu
 [...]
 qui ne se souviendra de moi que vieux
 quand tomberont mes dents et mes cheveux
 quand de nouveau je cracherai sur Dieu
 (T, p. 49)

Cette attitude révèle une exigence d'authenticité qui ancre le travail poétique, chez Beaulieu, dans le banal, parfois le vulgaire, près de la vie immédiate. En envisageant une conversation avec une amoureuse potentielle dans le même livre, le sujet énonce : « sans

⁹⁷ Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*, p. 13.

doute sera-t-il aussi question / de l'enfance rien que de très banal / jusqu'ici mais pas tellement de cul / ni d'ailleurs du bon Dieu ou de ses anges / de science-fiction de fantastique / de savon qui lave plus blanc que blanc / de casuistique ou de métempsychose » (*T*, p. 14). Dieu, ses anges, la sexualité, le registre du familier et du savant : tout défile dans le poème en un même plan séquence, témoignant de cette tendance à ramener chaque chose vers le bas. Cette clochardisation constante de la poésie permet du même coup d'accéder à ce savoir tenant compte de la dégradation au cœur de toute expérience du réel contemporain.

Revenons donc à cet *Oracle des ombres* (1979) qui nous présente cette visibilité poétique telle une possibilité de voir à travers les ombres, en cela qu'elle s'impose telle une épreuve de lucidité :

chacun va
rameutant ses ombres
elles tressent encore
leurs fauves nuits de terreurs
pour qui ne le voit du centre de l'œil
mais tu sais
toi
[...]

tu t'en vas ramoner chez les ombres
une fois de plus ce frémissement
tu t'en vas parmi les ombres
pressentir l'ombre même de l'ombre
(« L'oracle », *Fu*, p. 17)

Épreuve de visibilité, épreuve du réel, la poésie renvoie en creux son désenchantement face à la fatalité humaine, ce destin du corps qui se désagrège : « l'œil regarde ailleurs et scrute les ombres / les morts s'effritent et tu les connais / empesés / colliers de glace dans nos membres » (*Fu*, p. 21). Tout au plus peut-elle rendre sensibles les mouvements du vivant, en gardant toujours à l'avant-plan que le texte demeure une simple mécanique, une diversion temporaire, un jeu ordinaire qui pourtant tisse, tresse un semblant de signifiante, révélant ce savoir issu de la désintégration. Ce que l'on retrouvera également plus tard dans la poésie d'Hélène Dorion, qui semble reprendre cette perspective à son compte et la développer, comme on le verra, jusqu'à une logique du sujet-toile. Pour Beaulieu en effet, il semblerait que l'activité poétique porte en soi sa justification, malgré toute la déchéance et la difficulté qu'elle met constamment au jour. Le poète s'exerce alors à la dissémination, on l'a vu, mais également à la diversion; toutes stratégies

possibles afin de relancer la parole. Voici un autre poème du même livre, intitulé justement « Fuseau », et qui s'amorce sur cette exigence :

dire et toujours dire
corrodées par les lieux communs
les ivresses du sang
[...]
(*Fu*, p. 18)

L'agencement des syntagmes place au premier chef la poursuite du *dire* (v. 1), alors que dans le deuxième vers, un complément du nom⁹⁸ réaffirme que la corrosion guette et demeure une entrave entre le *dire* et ces mouvements du vivant. Sur la plan syntaxique, l'inversion des vers deux et trois joue paradoxalement le rôle d'un report permettant à la parole d'opérer un détour supplémentaire avant d'arriver à son terme (à sa clôture syntaxique). Ce procédé demeure omniprésent dans cette poétique, et il se voit souvent associé à la répétition variationnelle (que nous aborderons en détail plus loin). De sorte que l'on expérimente à divers niveaux linguistiques cette dynamique de la dé-tresse (diversion, digression, expansion discursive) et de la tresse (entre autres, ces nœuds sonores et sémantiques créés par la répétition). Si nous citons ici des extraits significatifs de poèmes, il ne faut pas oublier que contrairement à Jacques Brault ou à Hélène Dorion, Michel Beaulieu a écrit beaucoup de poèmes longs, dont « Fuseau » demeure un bel exemple. La deuxième strophe s'ouvre précisément sur cette anaphore tronquée par une modulation éloquente « dire *sans* le dire et le dire *pourtant* / malgré la lenteur en soi des volutes » (*Fu*, p. 18) alors que la fin du même texte réitère que cette force du *dire*, malgré les entraves ou les épuisements, doit impérativement s'ancrer au lieu même du corps percevant :

mais toi tu le sais qu'il existe
ce lieu de nulle part où tu t'attardes
en vain
comme on passe devant les miroirs
éperdu
satisfait
en s'oubliant soi-même un instant
si vite qu'il en reste
un zeste de sommeil entre les dents

si tu écoutes en toi-même ta propre voix
qui te fouille les nerfs

⁹⁸ Cette phrase participiale (v. 2), selon la nouvelle grammaire de 1995, forme un complément du nom *ivresses* (v. 3), dont l'accord du participe passé « corrodées » confirme le référent, et qui éloigne donc le sujet principal (*dire*) de son complément d'objet direct (les ivresses du sang).

elle s'éprendra de tes mouvements
 si tu écoutes en toi-même cette voix
 qui fouille tes nerfs
 elle s'éprendra de tes mouvements
 (*Fu*, p. 18)

À l'évidence, il est toujours question de ce *dire* qui persiste, malgré la corrosion des lieux communs. La voix doit s'engouffrer dans ce lieu de « nulle part », lieu de la dissémination, ce lieu qui prend les traits d'un corps sensoriel. En fouillant parmi les nerfs, les plaies et les boyaux, soit les mouvements même du vivant, « ta *propre* voix » acquiert les qualités de « *cette* voix » lyrique de l'ipséité (l'élimination du « propre » le confirme). Accédant à ce « lieu de nulle part » où « tu t'attardes », la parole déploie alors tout le potentiel de cette logique kaléidoscopique qui l'anime et qui, par extension, régit ce corps percevant, « comme on passe devant les miroirs / éperdu ». Le poème « Fuseaux » offre d'autres perspectives intéressantes, sur lesquelles nous reviendrons sous peu, mais la poétique de Beaulieu, on le sait désormais, impose à maints égards une pensée qui favorise la digression structurelle. Structurelle en ce sens que chaque fuseau lancé, chaque miroir visité, nous renvoie éventuellement à une cohérence d'ensemble, au prisme de cette subjectivité lyrique qui s'exprime. Permettons-nous donc quelques précisions à propos des représentations du corps qui pullulent dans cette œuvre.

4. LE CORPS : FAILLES, PLIS, RÉSEAUX

Pour les poètes québécois des années 1970 et 1980, le corps constitue une véritable obsession⁹⁹, devenant à tous égards une métaphore de l'écriture. Chez Michel Beaulieu, non seulement le corps est-il sensation, mais il se trouve également pris dans une configuration discordante : ouvert sur les plaies et douloureuses failles et, à la fois, tissé de réseaux, de veines. La chair ouverte révèle effectivement une intériorité matérielle ; boyaux, veines, débris, sang : « visage béant narines serrées / par le sang

⁹⁹ Pascal Caron a dressé une synthèse éclairante de ce phénomène dans son article « L'obsession du corps et la poésie québécoise : une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, 2006. Il précise que « la modernité poétique québécoise peut être envisagée comme une longue tentative, faite par le locuteur, pour combler l'écart qui le sépare d'un corps qu'il pressent être le sien » (*ibid.*, p. 102). Au sein de ce corpus, « [q]u'il s'agisse de bouleverser violemment un ordre tissé de certitudes ou de chercher dans le tumulte une parole sincère, tout tourne autour du corps dans un monde sans dieu » (*ibid.*, p. 95).

macérant / parmi les noyaux de la douleur » (*Vi*, p.10). Mais ces failles (visage béant ou autres plaies) se joignent à une logique du pli : « le corps plié sur l'axe de la douleur » (*Vi*, p. 26). Ces replis qui inscrivent la matérialité du corps dans le texte se retrouvent inévitablement sur fond de manque, de négativité et exposent cette subjectivité en sa posture fondamentalement dé-figurée et toujours changeante : « faille et plis / [...] jamais nul visage // et chaque fois renouvelé » (*Vi*, p. 111). C'est que cette « chair oppressée chair ouverte » (*Vi*, p. 34) se fait *corps-espace*, lieu à arpenter, bien que ce corps haletant s'éténue au fil de ses voyages : « bientôt le corps / n'en pourra plus [...] / il ne reste plus / pour cet œil / qu'une âme / sacrifiée » (*IP*, p. 51). Pourtant on initie malgré tout de nouveaux voyages au cœur des plaies, en ce lieu où s'engouffrer, jusqu'au centre même de la douleur : « je n'allais nulle part ailleurs / que toujours plus en moi / fouiller les ulcères » (*Vi*, p. 49). On sait combien Merleau-Ponty a développé les cadres philosophiques d'une phénoménologie de la perception fondée sur une intercorporéité, soit une relation active entre l'intériorité et l'extériorité. Or, le cadre physiologique permettrait tout de même, selon lui, une conception globalisée d'une synthèse perceptive : « Mais la synthèse perceptive est pour nous une synthèse temporelle, la subjectivité, au niveau de la perception, n'est rien d'autre que la temporalité et c'est ce qui nous permet de laisser au sujet de la perception son opacité et son historicité¹⁰⁰. » Cette obsession du corps percevant, chez Beaulieu, remet précisément en question la visibilité au sens objectal, soit cette perception qui témoignerait de l'opacité du sujet et de sa posture temporalisée dans le monde, et qui est également segmentée dans l'espace, focalisée, puisque la vision poétique, pour sa part, demeure multidirectionnelle, ondulatoire. En effet, il importe de garder à l'esprit que le cadre poétique permet d'expérimenter des configurations *autres*, discordantes, fragmentées, jamais totalisables ; des temporalités soumises à un ordre subjectif décalé, mobile, en constante modulation dans le discours. Commentant les travaux de Merleau-Ponty, Pascal Caron rappelle par ailleurs que le corps, en poésie, doit être pensé non pas comme perception réelle mais bien *représentation*, ce qu'il résume ainsi : « [C]e caractère intenable du rapport du poète au poème, et sa beauté tragique, dirait-on, c'est que le corps en question soit malgré tout

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 276.

vivant¹⁰¹. » En tant que représentation, le corps ne s'avère jamais restitué dans sa totalité physique, dans la poésie de Beaulieu, mais toujours sous forme de fragments sensitifs, de parties en relation synecdochique avec la subjectivité lyrique ou encore en mimant cette dynamique de la tresse (nœuds, veines, fuseaux) et la dé-tresse (plaies, failles) qui renvoie souvent à l'écriture poétique. Car il est impossible de parler du corps, dans cette œuvre, sans parler d'un lieu, d'une mise en espace. Partout l'isotopie du corps rencontre, comme on le verra abondamment dans la partie qui suit, le mot-motif *ici*. Ainsi le corps percevant n'est-il qu'une facette de cette entreprise poétique plus globale qui vise à éprouver la singularité d'une relation au monde et au langage, à reproduire dans le discours les mouvements du vivant.

Trois modalités du corps percevant se profilent dans cette écriture et sont intrinsèquement reliées : 1) **l'isotopie du corps**; 2) **le poème comme corps-texte**; 3) **le corps comme paysage lyrique**. D'abord, **l'isotopie du corps** témoigne de la relation au soi en constante tension entre la tresse et la dé-tresse, que l'on a longuement détaillée au regard des épisodes amoureux et sexuels ainsi que des expériences limites. Ces mouvements se développent en une tension entre le positif et le négatif, qui s'inverse selon les cas :

- ❖ Par rapport à l'amoureuse :
TRESSE (nœuds amoureux, expérimentation du corps de l'autre)
et DÉ-TRESSE (séparation, perte de l'autre)
- ❖ Par rapport aux expériences limites (drogues, alcool, états de veille) :
TRESSE (enfermement en soi dans les noyaux de la douleur)
et DÉ-TRESSE (dérives, voyages de la conscience)

On a vu à cet effet que le corps, au sens strictement physique, est parfois représenté telle une enveloppe dont la conscience aimerait s'échapper, cette « camisole hermétique de la peau » (*Vi*, p. 75). Ce lieu du corps où l'on craindrait *s'endormir* pour toujours s'avère aussi mis en scène dans la suite poétique « Hibernation » :

¹⁰¹ Pascal Caron, « L'obsession du corps et la poésie québécoise », *Études littéraires*, op. cit., p. 95. Michel Collot propose aussi une approche nuancée de cette question, qui rejoint notre conception du paysage lyrique (voir Michel Collot, « Une phénoménologie de l'espace poétique », dans *Paysage et poésie du romantisme à aujourd'hui*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 392-410).

chambres d'*ici* l'hiver
 fermées sur l'étroitesse des peaux
 qu'enserrent dans leurs mailles
 les pores calfeutrés
 (IP, p. 113; je souligne)

Cet extrait rappelle étonnamment la « Maison fermée¹⁰² » de Saint-Denis Garneau et use d'une figure de style qu'affectionnait particulièrement l'auteur des *Regards et jeux dans l'espace* afin de mettre en relief ces trous dans notre monde, ces failles dans la syntaxe : l'asyndète. Chez Beaulieu, il s'agirait d'une certaine manière de la *maison du corps*, ce « corps captif du flou » (IP, p. 113), « implorant là l'évasion / de l'espace concis » (IP, p. 114). Si l'une des façons de faire dériver la conscience, on l'a vu, consistait à utiliser les substances illicites, le moyen ultime demeurera surtout le poème en tant que tel. En structurant le poème comme un **corps-texte**, Beaulieu tente en effet de reproduire les mouvements du vivant et ainsi d'échapper, bien que partiellement, à cet enfermement. Là où le poème de Garneau confinait la subjectivité à cette maison de solitude au centre de « Forêts noires pleines / De vent dur », la suite poétique de Beaulieu permet à la conscience de dériver en des allers-retours entre l'intériorité et l'extériorité. Suivant ce « trottoir où l'on glisse » (IP, p. 114) de la ville, jusqu'à ce que l'air hivernal pénètre en soi (« à peine a-t-on franchi / le seuil que la vibrance / de l'air lent s'empare / des sinus et s'attaque / à la précision du mécanisme / d'hibernation »; IP, p. 115), puis on revient sans transition *narrative* à l'intérieur de l'appartement : « le givre entre / les châssis doubles où le corps / fume dans son bain [...] » (IP, p. 116). C'est dire que le corps percevant est un seuil, une porosité au monde. Ce sujet en dedans-en dehors, pour paraphraser Michel Collot, évolue *entre* les châssis doubles, reproduisant « l'étreinte / des infiltrations » (p. 116). Ce « corps gélif » (IP, p. 117) se fait le *lieu lyrique* par où le givre hivernal peut entrer et par où la conscience peut chaque fois sortir.

C'est que pour Beaulieu, il importe de reproduire « le rite de la parole chaque fois renouvelé » (IP, p. 108) et cela ne peut être possible qu'en permettant au poème de devenir failles et plis, tresse et dé-tresse, tel un corps exposant ses mouvements internes et ses noyaux de douleur, sa respiration haletante, un corps en train d'écrire :

¹⁰² « Je songe à la désolation de l'hiver / Aux longues journées de solitude / Dans la maison morte – Car la maison meurt où rien n'est ouvert – Dans la maison close, cernée de forêts », « Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir / Qu'on enferme avec soi / Et qui se propage dans la chambre », *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, BQ, 1993 [1937], p. 54.

[...] l'appétit qu'aujourd'hui
 le corps a de glisser dans ses réseaux
 tandis qu'il s'ensommeille au très loin
 nul n'a besoin vraiment de lui rappeler
 nul n'écouterait ce soir sa respiration
peut-être bien qu'encore il t'écrit
 quelques lignes en dégageant de la langue
 l'arête de morue fichée entre deux dents
 ils te sembleront peut-être étranges ces mots
 (IP, p. 108-109 ; je souligne)

La voix lyrique devient par moments littéralement un corps qui parle, cette « lointaine voix du corps ouvert » (Vi, p. 36). Le poème reconstruit donc ce mouvement du vivant, le fait entendre, le révèle, « quand la langue roule dans la bouche / la saveur inconnue d'un corps implosé » (Vi, p. 10), et se fait *corps-texte*, un « corps vêtu de mots », (Vi, p. 20), de « tant et tant de mots corps éclaté » (Vi, 83). Ce *corps en acte* montre sa « tessiture » (T, p. 22); terme provenant de texture, trame, tisser, mais signifiant aussi l'échelle des sons qui peuvent être émis par une voix¹⁰³. Tout comme le poème est

ce vêtement
 où l'on ne glisse pas
 sans danger
 pour soi-même
 et pour autrui
 (IP, 75)

Ce *corps-texte*, corps-voix, est un réseau de fils tissés, de boyaux, de sang pompé dans les veines et de réseaux signifiants. Dans cette poétique de la négativité, l'épuisement, la mort se profilent cependant au cœur de chaque poème :

tous ces mots qui se noient dans la gorge
 et s'embrouillent parmi les salives faisandées
 tous ces mots murés au nœud des articulations
 ces mots meurtris sur le détail du quotidien
 envahis par cette rumeur qui roule dans les sens
 tous ces mots ces mots retenus remâchés désertés
 vibrant en échos dans les parois hermétiques
 de cet œil enfin que tout entrave de cet œil
 percuté sur la mémoire immatérielle des noces
 des nuits solaires des lentes nuits solitaires
 tous ces mots peints dans le lignage du bois
 ces mots inscrits au nerf de tout geste
 et sur soi tressés dans le silence de l'hiver
 (Dé, p. 67)

¹⁰³ Le Robert, 2000, p. 2505.

Mais le poème s'avère ce qui tresse à même et « *dans* le silence de l'hiver », comme on peindrait « *dans* le lignage du bois ». Cette voix demeure menacée d'extinction, elle entraînerait alors une dé-tresse insurmontable, un arrêt permanent du tempo, de la pulsation. Plis et fil, le poème néanmoins est ce fil tendu permettant la constante relance des battements : « un jour il se passerait quelque chose / et ça repartira sans que je sache / et de nouveau je me sentirai battre / en accrochant les mots le long du fil » (*T*, p. 10). Car il faut relancer la vibrance : « mais passons pour le moment / sinon nous risquons de perdre le fil / conducteur autour duquel je m'enroule / écheveau par écheveau sa vibrance » (*T*, p. 16).

4.2 Corps-texte et paysages lyriques

Le corps pense, science naturelle. Une branche de saule bouge à la fenêtre. Tu affirmes ta présence au monde, le risque de ton humanité parmi les choses mortelles¹⁰⁴.

- Paul Chanel Malenfant

Dans cet espace de langage, en tant que matériau, corps-texte, peut *se dire* l'expérience de l'hétérogénéité d'un monde et l'ordonné désordre de la vie intérieure humaine toujours en mouvement. Cette poétique inscrit cette tension au cœur de chaque poème. On n'y masque donc pas la vérité de la mort, de la perte, de tout ce qui fuit et inévitablement se perd. Hanté par cette mort en marche, cette lente dégradation du corps physique, le poème s'oriente vers une sorte de rythme-hésitation : plongée en soi et projection hors de soi. S'il y a *paysage du corps*, en définitive, c'est dans l'optique que cette corporéité *tresse* à même « cette voix du temps qui chasse devant soi » (*IP*, p. 107) le rythme du vivant, voire une pulsation. Une respiration qui momentanément déjouerait la finitude de la mort (qui serait l'ultime déliaison) : « j'apprends que le sang bat dans ses sangles longilignes / qu'il faut seulement reconnaître la mort dans les yeux / du présent la mort qui douce fraie son chemin » (*Va*, p. 83). La marche tranquille de la mort s'avère, pour ce poète de l'errance quotidienne, une fatalité ordinaire. Cet autre texte, intitulé « *peaux* », en trace un portrait saisissant :

¹⁰⁴ Paul Chanel Malenfant, *Tombeaux*, Montréal, l'Hexagone, 2010, p. 13.

mais tout ce que cela comporte
 ce simple fait d'être là
 où nul ne nous attendait
 cette vie qu'en chacun
 chacun vit pour soi-même
 avec ses propres agonies
 ses propres terreurs
 et tout ce qui le fait marcher
 depuis chacun son premier cri

depuis chacun son premier geste
 son premier cri tête à l'envers
 et tout ce qu'il nous reste de temps
 avant que la vie ne nous oublie
 la saison venue
 tout ce que cela comporte
 ce simple fait d'être là
 cet unique balbutiement de la peau
 tu sais
 personne n'en dira jamais le dernier mot
 (*Fu*, p. 33)

Voilà qui résumerait en partie la poétique de Beaulieu : ce simple fait d'être là, et d'en témoigner, par le truchement de « cet unique balbutiement de la peau ». Or, il ne faudrait pas oublier que si le poème est *corps-texte*, ce dernier témoigne également d'un rapport au monde bien singulier et qui se joue dans une mise en espace du corps. Cela nous permettra d'ajouter quelques précisions fondamentales quant au mode d'*habiter*, qui est substantiellement lié au mode de *représenter* et par extension, à la conception du lyrisme en jeu dans cette œuvre.

À l'évidence, dans cette poétique, le corps devient un paysage lyrique au sens fort, un lieu que l'écriture arpente : « en ce lieu qui nous entrave / tressés en nous-mêmes / par des griffes de sang » (*CJ*, p. 10), « paysage du corps où chaque pli se débride / et se fait accessible » (*Vi*, p. 24). En ce sens, Beaulieu adresse un cas de figure bien particulier de cette attitude toute contemporaine au sein de la poésie et qui consiste, selon les termes de Michel Collot, à *se retrouver paysage* :

Car dans cette co-naissance au monde, il s'agit pour chaque poète aussi de (re)naître à lui-même. Ce faisant, il rencontre un double mouvement qui anime la pensée contemporaine du sujet et du paysage, et qui établit entre l'un et l'autre un chiasme ou un entrelacs qui intéresse au plus haut point « l'intrication lyrique » entre l'intérieur et l'extérieur¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Michel Collot, « Se retrouver paysage », *Paysage et poésie du romantisme à aujourd'hui*, op. cit., p. 412.

La voix lyrique ouvre un espace, un territoire, qui devient conséquemment un espacement. Les poèmes mettent donc en scène un *ici* où s'incarne l'expérience subjective, une ouverture d'espace où le corps *s'abîme*, où le corps se fait mise en abyme de la subjectivité : « je choisirais [...] / de vivre *ici* / dans ce lieu où la nuit saigne / ses narines / où le *corps s'abîme* / parmi les particules empoisonnées / des usines / la petite misère du repas quotidien » (*IP*, p. 38; je souligne). Là où les catégories de l'intériorité et de l'extériorité se brouillent et entrent en dialogue : « cet *ici* qui nous entrouvre / pantelants / charcutés de douleur » (*Vi*, p. 63; je souligne). Ce corps-espace agit en tant que moult miroirs de cette subjectivité qui, on l'a vu, s'épuise en ses dérives, car « rien ne comble jamais cette faille / ni le corps dans ses errances » (*Vi*, p. 64).

Cette négativité fondamentale détermine de fait la configuration des lieux lyriques où se « promène » banalement le sujet :

je n'ai plus vingt ans je me promène
parmi les réseaux d'une ville
qui n'a plus de nom
d'un pays qui n'en a pas encore
le corps affadi dans ses membranes
et qu'en jaillirait-il donc
si on lui tranchait les veines
de l'amiante
des rivières maléfiques
des lambeaux de chair avariée
ce reste de patience
qui chuchote dans les os
mais chacun s'en va dépossédé
chacun pour soi crever ses yeux
(*IP*, p. 25)

La mobilité du sujet itinérant, exténué par ses constantes dérives et pourtant persistant dans sa déambulation, nous rappelle que ce lieu lyrique est situé culturellement dans un imaginaire nord-américain (où se dispersent des villes *anonymes*¹⁰⁶) et québécois (celui du pays impossible et d'un peuple d'ouvriers qui préservent dans leur veines les odeurs de l'amiante). Cet extrait nous ramène alors au poème « Fuseau » qui insistait sur la nécessité de « dire et sans le dire pourtant / malgré la lenteur en soi des volutes » (*Fu*, p. 18) et se termine par une longue description du *lieu de nulle part* au sein de soi, qu'il faut arpenter afin de mieux écouter cette « voix / qui te fouille les nerfs » et qui,

¹⁰⁶ On y reviendra plus avant.

conséquemment, « s'éprendra de tes mouvements » (*Fu*, p. 19). Nous avons alors mis en suspens la partie centrale de ce texte qui transforme ce corps textuel, le temps de deux strophes, en un corps-espace situé, cette fois, au cœur du Montréal underground :

cuisses de tendresse bouche rauque
à dix heures du soir un soir
quelque part par là la Catherine
galope enchâssée dans ses néons

plus tard *elle brisera les lignes*
de la main
elles seront longues elles seront brèves
elles rempliront chacune sa fonction
chacun s'endormira satisfait de ses lunes
chacun s'en souviendra le lendemain
(*Fu*, p. 18; je souligne)

Rappelons que l'on évoque ici une des artères majeures qui traversent Montréal, soit la rue Sainte-Catherine, dont la particule religieuse a ici été subtilement élidée. Elle brise d'ailleurs perpendiculairement la rue Saint-Laurent, communément désignée par les montréalais par cette appellation anglophone de la *main*¹⁰⁷. Dans cet univers poétique, les artères, les rues, évoquent aussi les lignes brisées sur la paume d'une main, qui renvoient tout à la fois au corps du sujet et à la main qui écrit. En relisant la fin du même poème, ce « lieu de nulle part où tu t'attardes / en vain / comme on passe devant les miroirs » (*Fu*, p. 19), prend alors une couleur urbaine, alors que la dernière strophe nous rappelle que l'on se trouve bien dans un paysage lyrique qui est, en toutes circonstances chez Beaulieu, un *corps-ville* et un *corps-voix*. Pour Michel Collot, la poésie française néo-lyrique, qui renoue avec la question du paysage depuis 1980, réinterprète la relation au monde à la faveur d'une vision contemporaine :

Se retrouver paysage dès lors pour un poète aujourd'hui, ce n'est plus emprunter les chemins balisés du sentiment de la nature et du lyrisme romantique. C'est s'engager dans un échange avec les nouveaux visages de la terre, à la faveur duquel il se change lui-même en transformant le monde et les mots. Face à un paysage souvent défiguré, le poète prend une figure inconnue de lui-même, qui le surprend, et donne au poème une configuration inédite, parfois méconnaissable. Se retrouver paysage, ce n'est pas se mirer dans sa propre image, mais sortir du moi pour tenter de rejoindre à travers le monde un soi qui ne va pas de soi et qui, fût-il passé, appelle à se dépasser vers un horizon jamais atteint¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Les écrits de Michel Tremblay en ont abondamment théâtralisé la faune nocturne (drag queens, prostituées, homosexuels et autres badauds du coin). La rue Saint-Laurent, à l'intersection de Sainte-Catherine, constitue d'ailleurs un des coins les plus chauds de la ville.

¹⁰⁸ Michel Collot, « Se retrouver paysage », *op. cit.*, p. 413.

Si on peut percevoir cette attitude dans la poésie de Michel Beaulieu qui, comme on l'a dit, annonçait déjà dans les années 1970 certains traits de l'intimisme québécois des deux décennies subséquentes, mentionnons encore une fois que ce sujet lyrique, entre autres nuances, procède de tonalités plus minimalistes. À quelques tonalités près, donc, l'expérience du paysage, chez Michel Beaulieu, permet certes de *montrer* des configurations autres, mais ne se donne pas sur une forme d'aspiration à l'infini, à l'illimité, au dépassement vers un horizon jamais atteint. Non pas que le lyrisme européen atteigne nécessairement ces hauteurs, du moins en garderait-il cependant une sorte de nostalgie, une fenêtre de probabilité.

Il importe également de garder à l'esprit que les poètes québécois des années 1970 écrivent à la suite de ce que l'on pourraient identifier comme leur propre référent « romantique » en terme de relation au paysage, celui institué par la poésie du pays; un romantisme presque négatif, puisque décalé, dysphorique, et demeuré définitivement du côté du *non-poème*¹⁰⁹. De la même manière, Montréal, en tant que paysage lyrique, est déjà inscrite dans cette récente tradition littéraire. La référence à la rue Sainte-Catherine, dans le poème « Fuseau », Michel Biron en trouve d'ailleurs des origines dans les

¹⁰⁹ Rappelons que le rapport au paysage, bien que célébré par les poètes du pays, se donne pourtant sur fond de négativité, révélant un mode d'habiter lié à la dépossession, à la pauvreté (voir à ce titre la mise au point en introduction de cette thèse). Si cette nomination de l'espace ouvre un territoire poétique, cet espace se constitue en creux, signe vidé d'une pleine incarnation, qui s'ouvre davantage sur ce *trou dans notre monde* dévoilé par Saint-Denys Garneau. La littérature de la Révolution tranquille, tel que l'a démontré Pierre Nepveu, expose davantage « le voyage dans un réel dégradé, désastreux : [une] épopée négative » (« Un trou dans notre monde », *L'écologie du réel*, op. cit., p. 67). Ce territoire mythique se révélant chimérique, chez Miron par exemple, s'avère bel et bien cette terre qui jamais ne *m'appartient*, tout comme *je* demeure exclus de la poésie. Tout *L'homme rapaillé* en est l'illustration, mais pensons précisément à des poèmes tels « Ce monde sans issue », « L'homme agonique » ou « Héritage de la tristesse » (*L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998). À ce titre, Michel Beaulieu, à l'occasion de la parution tardive de *L'Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe, propose ce commentaire éclairant : « La terre providentielle et mythique, les poètes de la génération dite de l'Hexagone, Gaston Miron et Jean-Guy Pilon peut-être plus directement que quiconque, l'ont revendiquée de façon très différente dès les années 50. Plus précisément, ces poètes l'ont *nommée*, lui donnant ainsi existence et la transformant par le fait même en territoire accessible, de chimère qu'elle était. » (Michel Beaulieu, « Gatien Lapointe : Ode au Saint-Laurent », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 14, 1984, p. 48).

« Monologues de l'aliénation délirante¹¹⁰ » de Miron¹¹¹. Par surcroît, « [c]hez Beaulieu, la ville est intériorisée et semble une vieille connaissance. Le poète l'aborde *après* Miron et d'autres poètes du pays qui en ont d'abord éprouvé l'étrangeté et la démesure¹¹². » En effet, la ville pour Beaulieu devient un lieu d'habitation, un corps-ville de dérives et de douleurs quotidiennes. Biron soulève à ce titre une différence de tonalité entre les deux poètes, qui tient aussi à la conception de la pratique poétique que Beaulieu met en acte :

Entre l'hommage et la parodie, le poème de Beaulieu réécrit celui de Miron en lui donnant un aspect non sérieux qui tranche avec le romantisme grave et « délirant » qu'il avait au départ.[...] La phrase tend à se déstructurer, obéissant à un rythme qui semble plus libre, mais aussi plus hésitant, interrompu dans son élan, comme si elle se méfiait des longues périodes permettant à la voix mironnienne de s'élever. La poésie de Beaulieu change volontiers de registre, passant souvent d'une préciosité formelle à la vulgarité la plus crue¹¹³.

Or, Beaulieu ne se reconnaît pas de maîtres, mais il demeure néanmoins attaché à Miron¹¹⁴. Il rédige son « Oratorio pour un prophète », dédié à Miron, à une époque où la réputation de ce dernier n'est plus à faire. Si Jacques Brault a bien saisi le paradoxe au cœur du personnage Miron¹¹⁵, Beaulieu présente aussi, à sa façon, le poète agonique comme un prophète de l'humilité, celui « qui veille quand la nuit l'opprime », dont

¹¹⁰ Voir *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 92-94.

¹¹¹ Fait intéressant, Jacques Brault reprendra aussi le motif de la Catherine dans la partie « Tombeau » de *L'artisan* (2006), dédiée à Roland Giguère, usant en outre d'intertextes tirés de *L'homme rapaillé* : « dans la Catherine l'air s'ébahit. / *Un homme croa-croa*, revenu / de son avenir, s'avance parmi les abois d'ombre, parmi les présages / du corbeau, et fardoche le silence. » (*L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, p. 10; l'auteur souligne). Et plus loin : « Voix de pauvre, voix de magie et de songe / fumoïde, l'harmonica des rues / tremble à sa bouche, puis les ritournelles / comme l'enroulement du liseron / s'obstinent à frayer un passage / de béance. » (*Ibid.*, p. 11)

¹¹² Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images : Michel Beaulieu*, op. cit., p. 86.

¹¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁴ Voir « L'écriture doit être impudique. Rencontre / entrevue de Richard Giguère et Robert Yergeau avec Michel Beaulieu », *Lettres québécoises*, n° 30, été 1983, p. 48; cité dans Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images : Michel Beaulieu*, op. cit., p. 85).

¹¹⁵ Montrant combien le poète de la célébration du pays, ce « Miron le magnifique », était paradoxalement celui du désenchantement, de la vie agonique, et que celui que l'on proclamait déjà légendaire, ne cessait de mettre de l'avant son sentiment d'imposture, de pauvreté, d'humilité. Voir « Miron le magnifique », *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1993 [1965 – 1966], p. 23- 55. Écrivant dans un registre différent, Brault admirait féroceement cette capacité, chez Miron, de s'appuyer précisément sur cette tension qui fait « tenir l'*agonique* dans une position de progrès, avancer en s'appuyant sur les obstacles » (*ibid.*, p. 54). Cette *tension*, au-delà des chapelles littéraires et des querelles, nous semble être le lieu privilégié de la poésie québécoise.

« l'œil ne fixe plus que ses fantômes / d'autrefois reconnus par les failles » (*IP*, p. 63). Car la posture du poète, pour Beaulieu, est liée à un regard descendant, à une visée (au sens de dessein et de visibilité) qui se doit de « n'avoir été qu'une herbe / qu'un insecte strident » (*IP*, p. 63). Ainsi chez Beaulieu, la négativité est assumée et utilisée tel un espace de liberté où cohabitent les registres, les discordances, les déchets de la vie contemporaine. Les sujets lyriques que nous étudions privilégient donc un regard vers le bas (comme chez Brault) ou au ras du *trottoir* (autre mot-motif récurrent chez Beaulieu). Cela, dans la poétique de Beaulieu, relève d'une constante lucidité face à la déchéance tranquille, face à cette négativité imparable qui ne permet jamais au sujet de se rêver *transfiguré* en un ailleurs illimité :

tandis que s'inscrit au fuseau
des heures
l'heure de naître et de porter
plus loin que le jour
l'odeur même de cette plaie
qui d'un soupçon nous parfume
tu t'en vas reconnaître à la trace
quelque allusion
la poésie peut-être
et tu rentres les épaules
déconcertée (sic)
(*IP*, p. 15)

La subjectivité n'a de cesse, malgré tout, de perpétuer son mouvement. Si le sujet va et tente de se re-connaître, il demeure néanmoins exclu de la poésie. Pourtant il va, il poursuit ses voyages. Dans une courte suite poétique telle *Indicatif présent* (1977), le motif du déplacement est omniprésent, comme la multitude de syntagmes verbaux qui accompagnent cette mobilité constante¹¹⁶.

Ce déplacement côtoie paradoxalement de nombreux motifs liés à une *situation* ou à une *habitation* (un *ici* de négativité), qui démontrent notablement qu'il s'agit bien d'un lieu lyrique¹¹⁷ mis en espace, et ce, en une tonalité irrémédiablement *désaccordée* par un héritage négatif (d'étroitesse, de déracinement, de mutisme) : « mais *ici* / qui n'habite pas à l'étroit / soigneusement déraciné par un siècle / de silence / et qui a fait taire en moi cette musique / d'un violon *désaccordé* » (*IP*, p. 23 ; je souligne). On a vu en

¹¹⁶ Par exemple : « tu vas », « tu t'en vas », « je me promène » et par extension, « je te parle ».

¹¹⁷ « ce lieu qui nous entrave » (p. 16), « j'habite en exil dans ma propre demeure » (p. 16), « intense pays du non-sens / je t'habite le souffle court » (p. 30).

introduction de cette thèse combien la poésie québécoise s'est construite à même une tradition manquante ou manquée, or ce motif du violon nous permet de préciser davantage cette tonalité descendante qui en découle. Un poème du *Cercle de justice* (1977) propose une autre variation sur ce motif du violon, icône d'un certain folklore canadien-français. Pensons ici aux soirées de contes et de musique traditionnelle¹¹⁸, évoquées dans ce texte par des traces métonymiques subtiles, tels des échos lointains et presque disparus (les « pieds » qui « démangent de frapper » et le « triple temps » évoquent le joueur de cuillère et le *gigueux* de circonstance, alors que « caribou » renvoie à cette boisson forte qui grisaient l'esprit des villageois et autres danseurs). Tout comme le poème se fait corps-espace où l'on trouve des ouvertures, des failles à explorer, la fenêtre poétique s'ouvre ici sur des « jalousies » et laisse entrevoir un passé d'emblée dépossédé :

les jalousies se sont ouvertes
 pomme éclatée sur la joie perdurable
 avec tout ce que cela comporte
 d'épineuses difficultés dans la chair
 elle vibre juste derrière les genoux
 le triple temps du rythme de mon sang
 bon sang
 le cœur battant
 le violon flamboie
 grisant l'ombre du caribou
 et tout ce qu'il nous reste d'amertume
 s'alimente au courant d'un passé
 dépossédé
 (CJ, p. 48)

Ce passé, telles d'« épineuses difficultés dans la chair », est une vibration qui démange, sans prendre son amplitude, et ce, même si le violon flamboie (peut-être brille-t-il, mais peut-être brûle-t-il?). Tout nous conduit à l'ombre du caribou¹¹⁹ et à l'amertume d'un passé *dépossédé*. Mais il s'agit bel et bien d'une forme éclatée de « joie » qui, malgré les « épineuses difficultés », relance le « rythme de mon sang », de ce « cœur battant ». Le début du poème qui suit immédiatement nous ramène ensuite à un corps parlant rongé, image même de « ton âme » : « qu'est-ce qui te ronge encore / et te rogne les entrailles / quand tu lis à l'endroit le plus nu de ta peau / les signes de ton âme » (CJ, p. 49). Une des

¹¹⁸ Où le violon prenait une place prépondérante, tout comme la figure du *violoneux*, récurrente au sein des contes (doit-on mentionner aussi le célèbre conteur Jos violon, au surplus).

¹¹⁹ Un animal qui pullule aujourd'hui sur les pièces de vingt-cinq cents, récupéré comme un symbole canadien, mais qui s'avère en danger d'extinction dans son habitat naturel.

particularités de cette *âme* toujours-déjà perdue (« je m'ennuie de mon âme elle s'en est allée »; *IP*, p. 18), c'est qu'elle demeure tributaire de sa difficile habitation du réel¹²⁰. Si Michel Collot associe, chez les poètes néo-lyriques, « l'expression de soi à une invention du monde¹²¹ », on remarquera que chez Beaulieu et bien d'autres poètes québécois avant lui, la promesse d'une recreation du monde n'est jamais vraiment remplie par la poésie¹²². Le poème « III » d'*Indicatif présent*, qui se découpe en trois parties, nous parle de cette *situation*, historicisée et poétique, en évoquant un lieu intériorisé donné *a priori* comme un simulacre appauvri par l'utilisation de la comparaison au premier vers : « tel est le lieu de mon enfance / il se fragmente en s'éloignant » (*IP*, p. 26). Ce lieu d'une religion oppressante¹²³, d'une langue bâtarde (« les dents noires la langue épaisse »; *IP*, p. 26) à proximité de la langue anglophone (« mes dents tombaient mes dents poussaient / les cours d'anglais déjà », p. 26), lieu de la pauvreté à la petite semaine¹²⁴, lieu où germe pourtant le désir incommensurable de l'Autre vers qui, toujours, le poème se tourne : « ce rêve fané que fut mon enfance / mais c'est à toi que je le donne / comme je te donne le lieu de mon errance » (*IP*, p. 27). Cette énonciation sur fond de manque n'en vient jamais pleinement à une réinvention du monde, puisque tout passe par cet en-soi (ici figuré par la répétition du *dans*, instaurant une discordance syntaxique, au premier vers, tout en évoquant des échos de la parole commune) de négativité :

¹²⁰ En cette difficulté même de s'approprier le Nouveau Monde, pourrait-on ajouter.

¹²¹ Michel Collot, « Se retrouver paysage », *op. cit.*, p. 411.

¹²² De Crémazie, en passant par Lozeau, Saint-Denys Garneau, puis Anne Hébert, la poésie canadienne-française, selon Gilles Marcotte, se construit dans un sentiment de déracinement, d'étrangeté à la vie, d'exil radical, ce qui marque la représentation des choses et du paysage qui ont peine à s'incarner dans le réel, puisque troués par l'absence (voir les nombreuses études sur ce sujet dans *Une littérature qui se fait*, Montréal, BQ, 1994, et plus particulièrement les chapitres « Une poésie d'exil », « Le double exil d'Octave Crémazie », p. 92-98 et p. 99-111). Le poète français, précise Marcotte, « possède un langage – quelque difficulté qu'il éprouve à le recréer ; une culture – quelques dures secousses qu'elle ait subies. Il habite une maison, même menacée de ruines, où il se reconnaît aussitôt, où les moindres objets lui offrent un sens immédiatement recevables. Le poète canadien-français commence plus bas, dans une pauvreté plus nue. Ses pessimismes [...] ne sont pas les pessimismes européens. Il en est encore à reconnaître sa demeure, à conquérir son droit à la vie, ses libertés avec lui-même et avec les choses. » (*ibid.*, p. 98) Toute la pensée de Pierre Nepveu s'oriente par la suite autour d'un constat similaire qu'elle développe considérablement : le sujet québécois, lors de la Révolution tranquille et après, se mesure au réel sur le mode du dépaysement, de la déréalisation, de la discordance. Voir Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et Images*, vol. 17, n° 3, (51) 1992, p. 435-445; mais aussi la synthèse de Michel Biron, « Histoire et dépaysement dans l'œuvre de Pierre Nepveu », *Voix et Images*, vol. 34, n° 1, (100) 2008, p. 55-65.

¹²³ « cette odeur d'encens jusque dans les murs », « celui qu'il faut regarder / déjà / d'un visage impénétrable » (*IP*, p. 26).

¹²⁴ « les carnets de rationnement volés / les repas dont on rêve en s'endormant » (*IP*, p. 27).

déjà je rêvais que tu naisses *dans* moi
 qui ne porterai pas la vie *dans* mes entrailles
 déjà je rêvais que tu hantes mes ombres
 et que pétrissant du pain la pâte serrée
 il en jaillisse des rivières et des forêts
 mais le temps lui-même nous bouscule
 que pressurisent les semaines et les années
 comme ils sont lents les jours de l'enfance
 et brefs les mois de l'âge d'aujourd'hui
 comptés à rebours
 (IP, p. 27; je souligne)

Et ce jaillissement de rivières n'aura pas *lieu*¹²⁵, dans cet aujourd'hui où la subjectivité a établi son exil permanent, ce *nulle part* étant son seul lieu d'habitation et de voyage :

j'habite exilé du lieu de mon enfance
 et pourtant *nulle part* je ne saurais renaître
 qu'*ici* même où j'entreprends le voyage
 d'un carré de maisons
 (IP, p. 28 ; je souligne)

L'amplitude des mouvements du sujet lyrique, qui ne peut jamais échapper totalement à cet espace, procède d'une même retenue en préservant une sorte de proximité, un rayon ondulatoire qui tourne autour d'un *carré de maisons*. La seule nostalgie accordée, dans ce contexte, s'avère non pas celle de l'infini ou du chant, mais bien celle d'un espace d'emblée négatif, à hauteur d'insectes : « un *espace de rien* / où pousse un gazon famélique / *ici* c'est la ville / étouffée dans ses vapeurs / et que les bêtes fuient / sinon en traînant dans leurs pattes / la lenteur d'un espace nostalgique » (IP, p. 29 ; je souligne).

Cette exploration sensorielle du corps en tant que paysage a conséquemment parti lié à ce désir constant de *motilité du regard* lyrique, soit cette vision kaléidoscopique que déploie malgré tout cette poétique. La trajectoire du sujet est déterminée par ce mouvement de projection hors de soi, sur la scène lyrique, en une dissémination kaléidoscopique, tout cela en ne quittant jamais définitivement le foyer même de la perception qui organise ce mouvement. Pour Michel Collot, « [c]'est d'ailleurs en abdiquant toute signification et représentation préalables, en acceptant d'être hors de soi dans l'abstraction lyrique du geste d'écrire, en se projetant dans la matière des mots et des

¹²⁵ Rappelons que ce qui jaillit de ses veines, ce sont plutôt « des rivières maléfiques / des lambeaux de chair avariée » puisque « chacun s'en va dépossédé » (IP, p. 25), tel que l'indique un autre poème d'*Indicatif présent*, que nous avons étudié précédemment.

choses, que le poète se révèle à lui-même et aux autres¹²⁶. » Cette représentation préalable d'un monde linéaire et chronologique, Beaulieu la déconstruit donc en élaborant cette poétique déployant une vision kaléidoscopique du corps-monde à même cet « espace de rien » (*IP*, p. 29) ; qui est, sur le plan de la représentation, un *corps-voix* en mouvement et, sur le plan textuel, un *corps-texte* haletant de douleur et reproduisant les *ivresses du sang*. Une autre configuration s'avère tout aussi récurrente dans cette poétique, et déploie une fois encore le potentiel analogique de la corporéité : le sujet se déplace parmi le corps du monde, en un *ici* qui reproduit les *veines de la ville*.

4. 2 Les veines de la ville

La mise en espace de la ville suit la même logique que la mise en espace du corps, la subjectivité s'élance sur le fil qui tisse la figuration : « on se retirera bientôt l'âme usée / sur un coin de rue dans un terrain vague / suspendue au fil du nerf quotidien¹²⁷ » (*FM*, p. 7). En quête de mouvement, la subjectivité se voit disséminée dans le tourbillon de la ville où tout se réverbère : « je t'écris d'une ville aux muscles d'acier / prends possession de l'espace parcouru / depuis le tourbillon des automobiles / un soir d'automne chemin de la Côte-des-neiges / le froid grappille il ne neige pas ne pleut pas / l'asphalte luit dans l'alvéole des réverbères » (*FM*, p. 21). Dans cette poétique, la ville se fait réseaux et fuseaux, comme le corps était failles et plis, comme le poème est un corps-texte qui tresse dans l'ouverture; toujours selon un mouvement kaléidoscopique. On « s'abreuvait aux veines de la ville » (*FM*, p. 25), écrit Beaulieu. Or pour plusieurs, *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*¹²⁸, paru en 1984, demeure le grand recueil

¹²⁶ « Le sujet lyrique hors de soi », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 124.

¹²⁷ L'édition originale de *FM. Lettres des saisons III* (Montréal [Saint-Lambert], Éditions du Noroît, 1975) comprend 29 poèmes tous imprimés sur la page de droite. Le recueil est non paginé et chaque poème est désigné par une forme géométrique différente, qu'il serait difficile de reproduire ici. Les références à ce titre seront indiquées (*FM*, p. x) selon une numérotation que nous simulons en respectant la chronologie usuelle (le premier poème figurant ici à la page 7).

¹²⁸ Michel Beaulieu, *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, Montréal, Le Noroît, 1984. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *K*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

urbain de Michel Beaulieu¹²⁹, mettant en scène cette ville où la subjectivité se fragmente « en regardant les vitrines¹³⁰ », au rythme des passants anonymes qui se succèdent le long des trottoirs. On pense alors au promeneur baudelairien dans la ville, celui qui s'adonne en effet à une dissémination kaléidoscopique du *moi* :

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...]. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive¹³¹.

Permettons-nous quelques remarques ici. On sait d'abord combien l'enthousiasme envers le progrès (ou l'émerveillement face à cette nouvelle vitesse et ces nouvelles formes) que l'on peut pressentir en cette fin du XIX^{ième} siècle ne survivra pas aux affres historiques du XX^{ième} siècle (entre autres marqué par l'horreur de deux grandes guerres mondiales). Baudelaire a tout de même bien compris que ce rapport à la ville en mouvement allait assurément transformer les subjectivités. « C'est de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant¹³² », idéal

¹²⁹ Pour Thierry Bissonnette, le travail d'architecture des recueils de poèmes serait synthétisé dans un maître livre, selon une dynamique inspirée des théories scientifiques du chaos et de celle de l'œuvre ouverte (Umberto Eco) qui reconduirait une « dialectique entre l'ordre et le chaos » (« Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault », *op. cit.*, p. 4). Bissonnette sépare cependant trois cycles dans l'œuvre de Beaulieu : les recueils publiés aux Éditions du jour, à l'Hexagone, puis au Noroît, sans tenir compte de *Trivialités*. Il identifie *Kaléidoscope* comme le maître livre de Beaulieu, puisque témoignant d'une vision kaléidoscopique et d'une composition des poèmes en suites et séries (*ibid.*, p. 240-272).

¹³⁰ Titre d'un poème de *Kaléidoscope*, subdivisé en six fragments numérotés (*K*, p. 36-40). Le premier fragment, entre autres par la répétition du *où*, situe cette figure subjectivée de la ville – ou plutôt en restitue l'irréalité – alors que le rythme prosaïque demeure mis en tension par la découpe des vers : « [...] l'humidité de la ville / dont tu te souviens n'existe plus / qu'à l'état de ruines de terrains / de stationnement de bâtiments / de verre et d'acier l'échelle rompue / des boulevards où tu ne ressens / jamais que colère à leur appel / par le truchement des magazines / et des recueils iconographiques / tu ralentis sollicité sans arrêt / par les vitrines où les vêtements / en même temps descendus que toi gonflent / sur les mannequins tu te retrouves / dans la fiction » (*K*, p. 36).

¹³¹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne III (1863) », *Petits poèmes en prose et choix de textes esthétiques*, Paris, Univers des Lettres Bordas, 1986, p. 107.

¹³² Charles Baudelaire, « Lettre à Arsène Houssaye », préf. aux *Petits poèmes en prose (Le Speen de Paris)* de l'éd. complète de 1869, *Petits poèmes en prose et choix de textes esthétiques*, Paris, Univers des Lettres Bordas, 1986, p. 16.

que tentera désormais de représenter le poète par le truchement du poème en prose. La vie hétérogène qui se trame au cœur de la ville, le bigarré et le bizarre côtoyant l'impureté de l'hétéroclite, tout cela conserve cependant, pour le peintre de la vie moderne, une valeur poétique positive. S'ouvre donc devant lui le monde fascinant « d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹³³ ». Sur le plan de la pratique de la poésie, cela tient aussi à une possibilité de hauteur et d'exaltation, à une confiance envers la langue¹³⁴ qui, bien que perdue ou dégradée aujourd'hui, demeure dans la tradition européenne un réel point de repère.

Sans rediscuter indéfiniment la notion même de modernité (et ses différences d'application historique ou géographique), ce dont il semble primordial de tenir compte ici relève d'une historicisation de la pratique poétique québécoise. Rappelons que tout un discours sur le progrès (social, économique, politique) fortement enthousiaste au cours de la Révolution tranquille – et qui contribue à l'émergence de ce que les historiens nomment le Québec moderne – a accompagné la génération précédente des poètes du pays. Or bien avant la première défaite référendaire de 1980 (et celle qui suivra en 1995), ce discours, qui s'était allié la littérature, portait déjà en lui-même une négativité implicite, une contradiction fondamentale. Dans la littérature, on ne pourrait ultimement pas faire l'économie de cette difficulté, pour le sujet québécois, de se concevoir dans l'unité euphorique, d'accéder au réel sur le mode d'une pure réalisation¹³⁵. Triste situation; manquer à soi, manquer au réel, manquer l'Histoire, et qui pourtant fonde un imaginaire qui fera de la négativité, du ratage, l'espace littéraire du paradoxe, de la distance critique, de l'ironie ludique, de la créativité. Cette contradiction, cette tension tragicomique, Pierre Nepveu en relève des manifestations concrètes dans son analyse du

¹³³ Charles Baudelaire, « Lettre à Arsène Houssaye », *op cit.*, p. 15.

¹³⁴ Cette fureur sacrée que Baudelaire a « déchaînée dans le champ du Moderne en expérimentant la dislocation de la subjectivité et en reformulant le lyrisme qui en était nécessairement la conséquence : la poésie n'est plus le pur et simple épanchement d'un moi, mais l'éblouissement de l'émoi d'un sujet saisi par une vérité » (André Hirt, *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 10).

¹³⁵ Le projet national visait ainsi, selon les analyses fines de Pierre Nepveu, « à incarner positivement dans une littérature la substance même de la collectivité, à produire selon un "faire" poétique la réalité absolue de cette culture et de son unité. » (« Le commencement d'une fin », *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 15).

fameux poème « Le temps tombe » de Paul-Marie Lapointe¹³⁶. Si la suspicion envers toute forme d'enflure euphorique dans la langue apparaissait déjà en filigrane chez certains poètes de la fondation¹³⁷ (ce que Jacques Brault pour sa part exposait clairement dans ses essais et dans ses poèmes, comme on l'a vu dans le chapitre précédent), à l'époque de Beaulieu, cette relation problématique avec la langue poétique s'accroît. Cela, en un sens, constitue une forme de continuité qui nous permet de relativiser cette rupture radicale que l'on a parfois trop souvent accolée aux avant-gardes de la génération qui succède aux poètes du pays. Cette attitude face à la langue poétique, en effet, irait bien au-delà des querelles qui, vers la fin des années 1960 et au cours des années 1970, auraient opposé la nouveauté de l'objectivisme (le formalisme, la mécanique froide du texte) à un subjectivisme considéré désuet (l'expression du *moi* et de la collectivité, l'enthousiasme). En 1985, lors d'une rencontre de toutes factions autour de la première édition du Festival international de la poésie de Trois-Rivières, France Théoret nuance très bien cette situation, en posant plutôt à la source de la poésie québécoise la question même du *désir* (indissociable par essence d'un manque préalable) :

La modernité en élisant le texte et le désir a privilégié l'émergence du désir à travers ce qu'il faut bien appeler l'ascèse formelle, elle-même remise en cause depuis quelques années. Par là, la poésie serait devenue intellectuelle, voire cérébrale et cette attitude aurait contribué à sa désaffection publique. En réalité, la modernité poétique a été une manière compatible d'écrire le monde contemporain où le *je* était devenu suspect, suspect d'idéalisme et de mystification [...]¹³⁸.

Elle ajoute que les formalistes québécois ayant parfois fétichisé le texte à outrance se sont tous au final ravisés pour revenir à une écriture exprimant ces tensions entre le *je* (sexué,

¹³⁶ « La littérature québécoise s'invente dans une atmosphère de progressisme, mais elle découvre du même coup le mal, la souffrance du temps : mémoire meurtrie, incertitude, attente, discontinuité. » (« La tombée du temps », *L'écologie du réel*, op. cit., p. 79). Le poème de Lapointe met entre autres en scène la destruction au cœur de toute forme de modernité, mettant en critique la notion même de progrès : « à l'histoire vue sous l'angle du commencement, de la fondation, il faut opposer l'histoire comme "menace" et risque de disparition » (*ibid.*, p. 89).

¹³⁷ Voir les précisions à ce propos dans l'introduction de cette thèse.

¹³⁸ France Théoret, « Situation actuelle de la poésie », *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 37-38.

pulsionnel), l'autre et la société, là où le « désir est risqué **comme** avancé et réévalué par la forme même¹³⁹ », notamment par l'usage de la poésie en prose¹⁴⁰.

Non pas idéalistes purs, ni mystificateurs, les poètes québécois qui participent à l'évolution des écritures lyriques mettraient donc toujours en soupçon la poésie, tentant d'explorer ce qui la contraint, ce qui sera entre autres le cas dans les années 1980 par le recours au poème en prose et aux effets narratifs, mais qui est déjà présent, chez Beaulieu, par cet attachement envers la banalité, soit une sorte de *prose du quotidien* ancrée dans l'expérience urbaine. Ce prosaïsme lui permet de s'éloigner de tout épanchement du *moi*, tout en préservant dans l'écriture une subjectivité explorant un corps pulsionnel, mettant en critique son rapport au monde et au langage. Dans son poème « en regardant les vitrines », on met donc en scène, une fois de plus, ce « corps imaginaire en vain » (K, p. 37), ce corps-ville qui est aussi corps-texte. Cette subjectivité « noctambule à deux coins qui s'éloigne / en équilibre sur les lignes flous / des fissures de l'asphalte où les rails / des tramways d'autrefois remontent / à la surface » expose un sujet énonciateur entravé : « tu voudrais crier / qu'on t'égorge où nul ne t'entend » (K, p. 38). Cela demeure indissociable de sa conception même de la posture du poète, celui qui écoute les bruissements du vivre au sein de cette ville ombrée, sale, fragmentée dans ses vitrines :

tu écoutes ceint d'oreilles vives
ce tressaillement depuis la droite
où s'insurgent les fétiches les sabres
tu tends la main vers cette ombre
invisible qui blesse tes yeux
tu noues le lacet qui traîne
sous ton pied la salissure des villes

¹³⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁰ Cette tension entre poésie et prose, dans la poésie québécoise contemporaine, tiendrait aussi à l'influence de la littérature américaine. Thierry Bissonnette résume cela ainsi : « Dans la production poétique de ce "mouvement" [beat], à l'unité peut-être davantage sociale qu'esthétique, on perçoit aussi un net penchant pour des zones floues entre le vers et la prose : le verset et la prose poétique y côtoient des formes du poème en prose, des procédés tel l'enjambement syntaxique abondent, ce qui tend à consolider l'espace commun entre poésie et prose plutôt que de valider l'abstraction institutionnelle. Le vagabondage, réel comme formel, les écrivains *beats* en font l'expression antipropagandiste d'une américanité renouvelée, d'une recherche d'altérité tous azimuts » (« Joël Pourbaix : tribulations d'un poète en prose », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, no 3, 2003, p. 94-95). Bissonnette cite à cet égard, avec raison, les travaux d'Antoine Cazé sur la poésie américaine contemporaine. Voir à ce propos Antoine Cazé, « Penser la syntaxe de la nouvelle poésie américaine », *Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 9-19.

tu romps le regard qui te perce
un instant du profond des vitrines
(*K*, p. 38-39)

La déchéance tranquille de ce marcheur induit, au demeurant, l'exigence d'un *dire* conscient de sa banalité, soit « dire que tout même la nuit dire / ou ne rien dire du tout des mots / les entendre en soi les débiter » (*K*, p. 40) aux limites, parfois, du bavardage. Et le lieu qu'il met en acte procède d'une même logique de dégradation, liée à un abaissement de la voix :

dans la pénombre où l'eau roule
des tonnes d'excréments de chatons
des cannes de bière et de papier
cette musique où s'échancre *la voix*
le visage se ferme au monde
soudain pressé de rentrer
(*K*, p. 40; je souligne)

Le paysage lyrique comme projection de la subjectivité prend donc, chez Beaulieu, les traits du morne béton, de la routine silencieuse des travailleurs qui longent les trottoirs, des passants pressés qui se succèdent dans les cafés ou encore (apanage de la vie en pays nordique) de la vie domestique circulaire souvent confinée entre les quatre murs d'un modeste appartement où le poète préserve son accès au monde par la radio (les ondes FM), la télévision, et sa fenêtre. Cette fenêtre poétique construit par bribes désarticulées, à même une perception ondulatoire, l'image photographique et cinétique d'une ville nord-américaine de taille moyenne qui figure ici les affres de la conscience subjective, et dans plusieurs cas on voit même apparaître, dans la pénombre, Montréal et sa sinueuse rue Côte-des-neiges. D'un point de vue strictement formel, Michel Beaulieu n'aura pas recours au poème en prose comme le font Jaques Brault et Hélène Dorion. Néanmoins, les derniers extraits témoignent d'une conception de la prose du quotidien¹⁴¹ qui empêche toujours l'énonciation lyrique de s'emporter, de s'élever. Sur le plan thématique, cela se traduit par une attention constante à la lisibilité du trivial, à la banalité de l'existence ayant perdu ses accès à la transcendance (« fétiches » et « sabres » n'y feront rien; *K*, p. 38), qui va parfois même jusqu'à l'expression de la vulgarité. Sur le plan stylistique, le discours poétique se nourrit systématiquement de ce qui l'« égorge » et l'« échancre »

¹⁴¹ En flirtant avec (et même en thématissant), comme on le verra, des effets narratifs qui s'accentueront dans les derniers livres : « qu'on me passe les termes prosaïques / voici en deux mots la situation / mais elle tient un journal et moi pas / des détails chronologiques m'échappent », car il faut dans chaque poème « décider / la succession de mes événements » (*T*, p. 55).

(*K*, p. 38 et 40). On mélange de fait les registres discursifs : le *poétique* (la complexité formelle¹⁴², le langage soutenu ou cultivé, la structure de la versification) se voit partout mis en tension avec le *prosaique* (l'ironie et l'humour¹⁴³, la vulgarité, les échos de la parole commune¹⁴⁴). On malmène la syntaxe, parallèlement, créant ce rythme-hésitation d'une voix haletante, en multipliant les brouillages (par l'inversion syntaxique ou grammaticale, les contre-rejets et les enjambements) ou les heurts (notamment par l'asyndète, la juxtaposition, l'apposition de termes ou de syntagmes). Si, chez Beaulieu, on s'attache effectivement à la vie immédiate, à la lisibilité, on ne masque pas cette discordance fondamentale qui procède d'un rapport au réel qui fait toujours-déjà problème.

Les quelques études portant sur la ville, dans cette œuvre, se sont principalement intéressées à *Kaléidoscope*. Mais revenons aux sources de ce lieu-motif important, que l'on retrouvait déjà dans des recueils tels *FM* (écrit entre 1967 et 1969), *Indicatif présent* (1977) et *Visages* (1981). D'abord *FM*, à qui nous avons emprunté l'expression « veines de la ville » (*FM*, p. 23), où la subjectivité, projetée hors de soi dans les fuseaux et réverbères de la ville, en vient aussi à évoquer le désir de rentrer chez soi, de rentrer *en soi* :

il n'allait nulle part ailleurs qu'au bout de lui-même
celui qui prenait le temps de te reconnaître
dans les rues sombres de cette sombre ville
toi déjà éclore parmi les lumières clignotantes
chemin de la Côte-des-Neiges un soir de novembre
sa tête vibrait de tant et tant de codéine
il fallait nourrir son corps les creux de l'estomac
le vin ne lui rendrait que peu l'appétit
c'était de thé qu'il avait besoin de café de tisane
et d'un peu de chaleur dans les sangles de l'hiver

¹⁴² Ce trait, davantage présent dans les premiers écrits, tend à s'amenuiser dans la seconde moitié de sa production et sera remplacé par un renforcement de la versification qui culmine dans *Trivialités*, comme on le verra plus loin.

¹⁴³ « à vrai dire poète à barbe poivre / et sel chercherait compagne idéale / préférant rire mais sachant pleurer » (*T*, p. 14).

¹⁴⁴ « que le grand cric me croc si je mens / que le diable chatouille mes orteils / que le bonhomme sept-heures me lance / du sable dans les yeux c'est ma meilleure / ma calamité mon espace cru / je me traîne vers elle en autobus / quand je voudrais plutôt la fusée / ah le simple bonheur en l'observant » (*T*, p. 51).

dehors la neige neigeait sur l'asphalte et les automobiles
tu fumais une cigarette il regardait tes cheveux
(*FM*, p. 53)

Dans ce recueil, on assiste une fois encore à une vrille perpétuelle des places énonciatives qui permet de multiplier les prises de vues sur une situation donnée; ici un sujet qui erre dans la ville et en soi-même, en proie à la douleur et au manque, tout autant qu'au désir envers cette amoureuse fuyante :

l'oreille tonnant de tout le fracas tapant tonnant
battant la chamade sur l'enclume des néons
la ville sur la joie de ses mailles sur sa déchirure
coulant dans les coins de ses veines et toi
de nulle part venue de nulle part pressentie
(*FM*, p. 9)

Tout tourne autour de quelques rues, trottoirs, tout au plus un quartier; quand on ne revient pas simplement dans l'appartement; lieux sur lesquels la vision kaléidoscopique se déploie dans un tournoisement continu qui marque des ralentis, des arrêts sur image : « te voici de nouveau entre les murs de la chambre / avec un bruit de vent dans le feuillage / les automobiles glissent à travers la ville » (*FM*, p.41). On assiste bien, au départ, à des évocations de Montréal, cette « ville improvisée », pour reprendre le titre d'un poème de Claude Beausoleil¹⁴⁵, et qui relève, *de facto*, de la fragmentation irrégulière des quartiers, dont les aménagements semblent parfois aléatoires ; un désordre qui stimulera toutefois l'imaginaire des écrivains québécois¹⁴⁶. Or Montréal ne fait pas encore tout à fait office de figure forte, dans la poésie québécoise, lorsque Beaulieu écrit ce recueil. Cela sera différent, au cours de l'écriture de *Kaléidoscope*, où une tradition de poésie urbaine¹⁴⁷ est bel et bien vivante, influencée, entre autres, par le féminisme et la contre-culture. Une constante demeure pourtant, de *FM* à *Kaléidoscope*, jusqu'aux

¹⁴⁵ Claude Beausoleil, *Au milieu du corps l'attraction s'insinue*, Montréal, Éditions du Noroît, 1980, p. 161.

¹⁴⁶ Montréal, en tant que ville « bâtarde » (physiquement hétérogène, mais aussi biculturelle et bilingue), explique Michel Biron, et malgré la discontinuité géographique et historique qui participerait de sa laideur, devient un lieu privilégié d'inscription de la subjectivité littéraire, et nous ajouterons, du sujet lyrique contemporain : « la définition de Montréal ne précède pas l'arrivée du sujet. Montréal existe, mais a posteriori, par l'intermédiaire de cette "demande d'être" [dont parle Suzanne Jacob, et] que lui adresse chaque individu. Elle échappe ainsi à certaines lois du déterminisme historique ou social et reçoit, à travers chaque sujet, la valeur du possible (et pas seulement du relatif). » (Michel Biron, « Laideurs de Montréal », *Québec français*, n° 90, été 1993, p. 91).

¹⁴⁷ La revue *Lèvres urbaines*, fondée en 1983, ou l'anthologie *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, préparée par Claude Beausoleil, en 1992, en constituent des prolongements.

dernières publications et cela constitue l'essence du rapport à la ville dans cette poétique, tel que le résume Michel Biron :

La ville de Beaulieu ne ressemble guère à celle des poètes de la contre-culture et, sauf dans les tout premiers recueils – qu'il reniera d'ailleurs partiellement –, le désir d'échapper aux contraintes ne s'accompagne pas chez lui d'un appel à la révolte. Il n'y a chez lui ni maître à contester, ni société bourgeoise à renverser. L'espèce de « griserie littéraire » qui caractérise les poèmes urbains de Lucien Francoeur, Jean-Paul Daoust ou Claude Beausoleil ne se retrouve pas non plus dans les poèmes de Beaulieu qui s'enthousiasme rarement devant le spectacle visuel de la ville. Celle-ci n'est pas pour lui un vaste cinéma ou un théâtre riche en vertiges de toutes sortes : c'est d'abord et avant tout l'espace de l'ennui et de la vacuité¹⁴⁸.

N'est-ce pas ainsi, précisément, que ce sujet exprime la monotone coulée du temps, à hauteur de trottoirs : « je te parle du temps qui passe et coule / sur le printemps le long des trottoirs / de cette ville ployée sous ses néons » (*FM*, p. 47). Et cette ville, en tant que paysage lyrique, corps-ville, se fait aussi paysage du *soi*¹⁴⁹. Dans *FM*, la vitesse varie selon les tourments intérieurs du sujet : en manque (de drogues, de rencontres amoureuses), le rythme s'accélère un peu, puis ralentit lorsque le sujet erre dans la rue, lorsqu'il s'adonne aux tâches quotidiennes, lorsqu'il observe les routines de la vie contemporaine :

c'était un soir de novembre il faisait froid
je prenais le dernier café de la dernière heure
ils venaient de dire qu'ils fermeraient bientôt
quelqu'un criait la porte il fait froid
d'autres s'y engouffraient des larmes sur les joues
il ne fallait plus attendre mais me chauffer les mains
autour de cette tasse de café où je me regarde
tournant dans la nébuleuse tournant tournant
(*FM*, p. 45)

Malgré son apparente simplicité, la répétition de « café » prend dans cet extrait une densité sémantique considérable. La première occurrence fait office de syllepse : si on boit un café, on évoque aussi par extension dans les vers suivants l'établissement même où on le sert, mais de façon abstraite; par le truchement de traces perceptives (les bruits

¹⁴⁸ Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁹ Car on tourne dans l'espace en gardant un faisceau restreint, la circulation est ondulatoire, comme dans cet extrait d'un poème du *Cercle de justice* : « j'ai trop entrepris de voyages / mon ami / pour me repaître de ce coin de rue / où je reviens chaque fois / ainsi qu'un navire à son port d'attache » (*CJ*, p. 76). On indique qu'il s'agit d'un lieu intériorisé, « si proche de l'enfance » (*CJ*, p. 76), dont on a étudié précédemment plusieurs autres évocations dans *Indicatif présent*.

ou les paroles des clients anonymes qui s'y succèdent, le froid qui pénètre par la porte entrouverte) et grammaticalement, par le « y » indiquant la *présence* de ce lieu, mais donné *in absentia*. Ainsi, l'objet familier¹⁵⁰ (la tasse de café) trouve aisément sa place dans le processus de figuration du poème, mais le lieu¹⁵¹, pris dans son entièreté et dans sa capacité d'exprimer un rapport au monde, semble résister à une forme de rapport euphorique ou totalisant avec le réel. Cette attitude, fréquente au sein de l'énonciation lyrique contemporaine, exprime aussi chez Beaulieu une nécessité de déréalisation, qui se double fréquemment d'une sorte d'épuisement ou d'anticipation de la fin, non pas en frôlant l'extase de la disparition, mais bien en réitérant la banalité d'un quotidien conscient de sa durée, comme il s'agit ici de boire « le dernier café de la dernière heure ». La seconde occurrence concerne par ailleurs l'image du soi, qui prend conséquemment la mesure minime d'une tasse de café, et épouse le mouvement restreint d'un nuage de lait qui tournoie. Cette proximité annonce déjà de façon étonnante ces scènes de petits déjeuners, de cigarettes allumées ou de volets tirés sur un monde immédiat qui se multiplieront chez les poètes intimistes¹⁵², au cours des années 1980 et 1990.

Plus encore, le motif poétique de Montréal, même exprimé chez certains poètes dans la *griserie littéraire*, expose malgré tout une ville paradoxale, souvent montrée par ses défauts et ses manques, lieu même d'une sorte d'entre-deux territorial, voire d'un *no man's land*. Car lors même que l'on tente de la recouvrir de signes scintillants, elle dévoile aussitôt sa posture *bâtarde*, marginale; ni tout à fait américaine, ni tout à fait européenne selon Laurent Mailhot : « Montréal hagarde, criarde, "jazzée", à louer, à vendre, à dire. Ville brûlure, à défaut de ville lumière¹⁵³ ». Ce lieu-motif révèle aussi, en creux, un rapport singulier à l'image même de l'Amérique, « [c]ette conception de la ville, écrit Mailhot, comme métropole tout en façade, en bruits, en vitesse, se rattache à

¹⁵⁰ Les évocations d'objets familiers se multiplient d'ailleurs dans les recueils, à partir de 1980, témoignant d'une vie matérielle parfois près de l'indigence : cigarette, cendrier, nourriture (élémentaire ou insuffisante : café, tisane, viande, œuf, fromage), télévision, téléphone, vêtement (dont le pantalon et quelques chemises), le courrier reçu (souvent des comptes impayés).

¹⁵¹ Ce café, mais pensons aussi au bar, à la rue, au cinéma, au restaurant, aux transports en commun et autres endroits *publics* mis en scène.

¹⁵² Voir entre autres François Paré, « Ontologies du matin », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 109-124.

¹⁵³ Laurent Mailhot, « La ville brûlure », *La littérature québécoise depuis ses origines*, op. cit., p. 194.

l'image clignotante des USA, sinon de l'Amérique, dans la poésie québécoise contemporaine¹⁵⁴ ». En outre, le rapport ambigu qu'entreprendrait la littérature québécoise face aux États-Unis, Jean-François Chassay l'a longuement étudié dans le roman québécois, notamment au sein de l'expérience urbaine montréalaise :

Située à l'extérieur des États-Unis mais possédant de nombreux points communs avec les grands centres urbains du pays voisin, creuset d'une culture américaine dont on ne peut nier le pouvoir et la capacité d'implantation, Montréal vit, de façon sans doute plus sensible que d'autres villes (européennes, par exemple), à proximité du géant américain, ce qu'on pourrait nommer la contrainte américaine. Perçue comme une chance inestimable ou avec suspicion, selon les individus, cette contrainte fait assurément partie de la réalité montréalaise¹⁵⁵.

Entres autres études de cas, les romancières Madeleine Monette et Monique Larue s'avèrent ici éclairantes puisque, à travers le motif de Montréal et ses évocations fuyantes ou en porte-à-faux, se découvre une ville imaginaire qui met en cause la représentation :

[...] pour donner un sens à une ville comme Montréal, pour la définir, il faut peut-être invoquer ce qui risque le plus de la perdre : les autres. Les autres villes, celles qui existent déjà littérairement, beaucoup plus que Montréal, qui ont du poids, une existence qu'on ne saurait remettre en doute et à qui elle se voit confronter¹⁵⁶.

Ce qui rejoint en un sens la construction de l'imaginaire de la ville, dans *Kaléidoscope*, d'abord tissée à même d'autres villes qui, par effets miroirs, la réverbère, la déréalise pour mieux la montrer. En effet, si on évoque Rome, Bénarès, Paris, dans les premières pages du recueil (et quelques autres, mais plus abstraitement, dans le reste du livre), c'est toujours pour revenir à Montréal, cette ville « où tu reviens au bout / du compte des voyages » (K, p. 17). La découpe, au deuxième vers, montre bien l'importance de l'accumulation des voyages et déplacements, dans ce recueil, qui s'associent à de nombreuses digressions (déployées de surcroît en plusieurs fragments numérotées dans nombre de poèmes), nous ramenant inévitablement en bout de ligne au *lieu* du sujet écrivant. Cette situation est exposée dès le deuxième poème du livre, où le sujet passe par Paris (« tu remontes la Seine par le boulevard / Saint-Germain »; K, p. 10) pour mieux

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹⁵⁵ Jean-François Chassay, « L'invention d'une ville (Des villes et des fantômes) », *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 168.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

revenir, en « remont[ant] le courant de la foule » (*K*, p. 11) à cette « ville que tu habites depuis toujours » où s'ancre le processus d'écriture :

tu ne parles à personne et l'on ne te voit
pas tu ralentirais l'afflux des piétons
[...]
réfractaire aux montres depuis tant d'années
tu te fies au mouvement relatif du soleil
sur la ville que tu habites depuis toujours
six pièces tu l'évites en te déplaçant
de l'une à l'autre de tes trois tables

de travail où tu passes le plus clair de ton temps
à disparaître en tes propres murs
[...]
(*K*, p. 11)

On revient donc toujours à Montréal, comme le fredonne la chanson de Robert Charlebois, ce lieu d'un entre-deux linguistique¹⁵⁷, de la rue Saint-Urbain¹⁵⁸, là où habitent Ginette, Denis¹⁵⁹ ou Nicole et tous les autres personnages qui peuplent l'enfance. Ville-kaléidoscope qui se déploie et se réverbère en de multiples visages successifs et mobiles : « celle où tu arrives quelques jours / avant tes treize ans dans un orage / de néon » (*K*, p. 19), « la fenêtre capte le bruit / d'une conversation tu n'entends / que la musique des syllabes / où tu devines bonsoir / ou bonne nuit ou un prénom / de femme tu imagines / le visage illuminé / parmi le flot de néon » (*K*, p. 64). Car le lieu ouvert par le poème permet un télescopage géographique et temporel qui restitue une vaste mise en paysage du *soi*, où s'entremêlent les anecdotes et les souvenirs : « tu circules dans les épines / panoramiques jusqu'à ton père » (*K*, p. 19). Ou encore dans ces multiples scènes sexuelles, où une amante en évoque une autre, où une rencontre d'un soir glisse tout à coup vers des images d'amours adolescentes perdues¹⁶⁰. Tout cela pour ensuite mieux revenir en soi et fragmenter la subjectivité sur la scène lyrique.

¹⁵⁷ Voir notamment le poème « say it in french » (*K*, p. 18) qui amorce une série d'allusions, disséminées au fil du recueil, aux problèmes de communication entre le sujet et l'une de ses amantes, qui est anglophone.

¹⁵⁸ « entre deux dessins / rue Saint-Urbain / Nicole peignait / sans discontinuer / tandis que tu barbouillais / tu laissais le temps / passer dans les larges / marches de l'École / fier de la soudaine / occasion d'étaler / du haut de tes neuf / ans ta connaissance / de la ville [...] » (*K*, p. 126).

¹⁵⁹ Voir *K*, p. 102.

¹⁶⁰ Isabelle Miron étudie pour sa part ce recueil à la lumière des épisodes érotiques comme avatars d'une expérience du sacré (« Les dernières traces de Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu*, op. cit., p. 57-67).

On a dit que Montréal se laissait souvent figurer par la fragmentation irrégulière de ses multiples petits quartiers, et cela est très bien illustré dans le fragment « 9 » de « entre autres villes 31 », que l'on se permettra de citer au complet tant la représentation y est fuyante. Ce fragment met en scène les quartiers habités successivement par l'énonciateur au cours de l'enfance, autant de fragmentation de l'image du soi (ou ce *tout autre toi*) qui déplace la perspective :

tu n'avais jamais revu les petits
amis du voisinage le premier
déménagement passé trois coins
plus loin tu ne reverrais plus
après le second quartier
que bien des années plus tard
l'espace disparu sous le poids
de la brique de la roche fracturée
où tu examinais les fournis
escalader tes doigts l'horizon
bouché *tu n'y retourneras que mû*
par la nécessité d'un anniversaire
chez ton frère qui l'habite ce coin
d'enfance qu'il n'aura pas connu
tu reconnais à peine le premier
bloc et le second tu n'y retournes
jamais tu sens *en toi* la nostalgie
quelque sentiment de l'irréversible
en apercevant à travers les fissures
dans l'asphalte les rails des trams
d'abord tu saisis de *ce tout autre toi*
des bribes des fascinations des extases
ton désir de solitude ton insatiable
curiosité ton bien-être de toujours
dans la ville où tu passes inaperçu
les longs itinéraires de l'automne
jusqu'à l'école du nouveau quartier
l'année de l'ultime déménagement
de l'enfant
(K, p.124-125; je souligne)

En remontant le fil de la mémoire, les quartiers apparaissent thématiquement dans la fragmentation (« coins », « roche fracturée », « fissures », « bribes ») et à la fois dans la déréalisation (« l'espace disparu », la nostalgie des « trams », « l'horizon bouché », tout ce que « tu reconnais à peine »). Pourtant la subjectivité y trouve sa force transitoire, circule dans le poème, dans ce lieu de mémoire où « tu ne retourneras que mû », évoquant la posture du poète, chez Beaulieu, soit celui qui erre : « dans la ville où tu passes inaperçu / les longs itinéraires de l'automne ».

On le voit : la syntaxe s'étire, digresse de plus en plus, multiplie les enjambements et rejets. Précisons que ce recueil, composé de soixante-cinq poèmes, est parsemé de trente et une variables urbaines intitulées *entre autres villes* et numérotées chronologiquement. Au premier vers, tous ces textes s'amorcent par la désignation « celle où » / « celle d'où », hormis « entre autres villes 30 » qui s'ouvre sur ces vers alliant le palper au toucher au cœur des pages où s'écrivent les poèmes : « celles *dont* tu ne palperas jamais / mieux qu'à travers leurs climats / pressentis tout au long des pages / relues [...] » (K, p. 118; je souligne). Puis, le cas subséquent, « entre autres villes 31 », dont on vient de citer le long fragment « 9 », ajoute d'entrée de jeu l'importance d'une motilité du regard : « celle où tu reviens au bout / du compte des voyages des séjours / plus ou moins longs dans les influx / d'images l'œil attentif / à ne rien perdre *le corps grave* » (K, p. 119; je souligne). Car ce corps, tout empreint de la gravité de sa douleur, se révèle aussi ce qui écrit, déplace, grave en creusant les contours de la représentation. Tout cela en tant que modalité d'une vision kaléidoscopique, soit cet œil attentif qui capte malgré tout les mouvements du vivre. Puis, cette « entre autres villes 25 », que l'on pourrait prendre au hasard, tant ces perspectives sont disséminées partout dans ce recueil :

celle où s'élance aussi
loin que le peut la flèche
rose *le regard grave* tu
en cernes de pas (sic) la forme
de noyau de l'île aperçue
dans le guide au secret
de la chambre où tu cales
sous l'édredon les passants
faits rares l'après-midi
de ton arrivée les valises
défaites les mots réduits
à l'impérieuse nécessité
(K, p. 100; je souligne)

Le regard s'élance puis, par un mouvement ondulatoire, revient; de même que sortir en plein air implique aussi rentrer en soi (en cernant, en revenant au « noyau de l'île »), là où la découpe du vers et l'inversion défient la syntaxe en conjoignant l'extérieur et l'intérieur, soit la chambre et la rue, ce qui suggère que « les passants » défilent, par un effet de contiguïté, « sous l'édredon » (vers 8). Une fois encore la parole revendique sa réduction, son attachement à « l'impérieuse nécessité ». Chronique du regard, de la vie contemporaine qui passe par le prisme de la subjectivité, cette fenêtre poétique est un seuil et une ouverture à la fois.

De la même manière, le rythme-sujet qui définit l'imaginaire kaléidoscopique de la ville, et le mouvement de cette énonciation lyrique, s'allient à l'utilisation de la répétition variationnelle¹⁶¹. Le fil de l'énonciation s'élance en effet, pour ensuite être ramené, par la répétition, à ce nœud syntagmatique (qui tresse). Et la modulation qui suit digresse, relance (en une dé-tresse) reproduisant cette dynamique. Dans ce recueil, l'anaphore nous ramène à un désir de représentation (du monde, des villes) qui se module en diverses digressions (illustrant le mouvement kaléidoscopique). Cela convoque une conception du temps similaire, car elle relève d'une conscience douloureuse de la durée que montre itérativement le poème, tout en tentant d'en détourner les effets. C'est-à-dire que le poème se situe dans ce rythme-hésitation, cette tension entre l'authenticité et la créativité : *authenticité* quant à l'exigence de dire le monde du trivial, de l'ennui et de la vie anonyme (celui, comme on le verra dans la prochaine partie, de la répétition mortifère) et *créativité* permettant de digresser, dériver, pour repousser le silence de la mort. Le long poème « fleurons glorieux (divertissement) », que nous étudierons en détail sous peu, évoque entre autres le travail de l'écriture et le rythme-hésitation qu'il imprime au fil des lignes : « tu vas / tu vaques à tes affaires / les heures passées derrière / la table de travail / derrière arrêtes-tu la quatrième / ligne écrite et pourquoi / pas devant pas le long de l'un / des longs côtés les lignes / où s'appuie la calligraphie tracent / un treillis contre l'opacité » (*K*, p. 71). Puis, le texte se termine en sa neuvième et dernière variation par cette strophe résumant le parcours banal de l'existence humaine :

tu vas
 tu vaques à tes affaires
 la couverture des villes convient
 qui te rend à l'anonymat des données
 démographiques des listes d'électeurs
 où tu relèves de tes voisins le nom
 de ceux sans les connaître
 tu aperçois au hasard des courses
 du samedi des ordinateurs
 qui jalonneront tes dérives
 jusqu'à ton enterrement
 (*K*, p. 74)

Ainsi la perspective va, se déplace et se déploie à partir de cette fenêtre de la conscience qui, chez Beaulieu, épouse les trans-ports kaléidoscopiques, dans ce jeu des

¹⁶¹ Ce procédé sera très présent dans la poétique d'Hélène Dorion, construisant aussi la figuration et l'énonciation en témoignant d'un rapport singulier au monde et au langage.

flous et des vitrines qui compose l'expérience de l'urbanité, ici vécue en mode intime, au cœur d'une dynamique de la tresse et la dé-tresse. Cela rappelle, parallèlement, les propos de Jean-Michel Maulpoix commentant la nouveauté de la fenêtre poétique baudelairienne :

Au lieu de permettre au sujet de s'échapper vers le céleste et vers le monde, la fenêtre poétique lui renvoie en miroir, à travers les figures d'autrui, sa propre image. Elle devient ce ténébreux lieu de voyance où la vie tout entière se réfléchit et où le « je kaléidoscopique » du poète vit et souffre « dans d'autres que lui-même » (*Les Fenêtres*). Elle participe donc à la dépersonnalisation et à la pluralisation du « moi », voué à une infini réflexion et à une kyrielle de « je suis » : « je suis un cimetière », « je suis un vieux boudoir », c'est-à-dire le lieu même où se recueillent les dépouilles de la condition humaine¹⁶².

Cette dépersonnalisation menant à la pluralisation implique une attitude lyrique que traduit, à sa manière toute singulière, la poésie de Beaulieu. Dans *Kaléidoscope*, on découvre des villes imaginaires ou intérieures, réseaux et fuseaux que la conscience emprunte sur le mode de l'errance et de la monotonie, à la recherche de variations de vitesses, à la recherche aussi de rencontres avec la figure de l'amoureuse qui se tresse et se dé-tresse au fil des poèmes. Dans un autre texte titré « wagon-lit », le sujet partage sa couche avec une amoureuse alors que tout un univers sonore se déploie : « l'un par-dessus l'autre / entre les roues les rails / elle vient la tête appuyée / à la cuisse le clapotis / du métal dans la peau / frémit à l'extrémité / des doigts elle replace / une mèche de cheveux / tressée dans sa bouche » (*K*, p. 47). Puis on revient au corps percevant jeté en orbite de soi-même, observant la nuit : « le corps suspendu / tu regarderais la nuit / défiler par la vitre / panoramique tu lèves / le rideau sur le bruit » (*K*, p. 47). Le sujet lyrique, en marge du monde, s'attarde à ces mouvements internes jusqu'alors invisibles, levant du même coup le rideau sur ce paysage qui défile de l'autre côté de la « vitre panoramique ». En ce sens, le foyer de la conscience, chez Beaulieu, est le « wagon-lit » d'un train ou d'un autobus qui traversent et se mesurent à l'Amérique du Nord¹⁶³. Immensité qui dévoile aussi une multitude hétérogène et qui renvoie paradoxalement le sujet lyrique à sa petitesse, aux quelques quartiers (montréalais) de son ennui. C'est dire,

¹⁶² Jean-Michel Maulpoix, « Le transitoire », *Du lyrisme*, op. cit., p. 91.

¹⁶³ L'expérience de la ville-kaléidoscope révèle « celle dont les oiseaux / tutélaires fracassent / leurs ailes sur le pare-brise / de l'autobus en renonçant / aux arrière-cours des banlieues / dont les reliefs ressemblent / à s'y méprendre à ceux / de tous les autres dortoirs / d'America tu y repasses / dix ans plus tard et pénètres / son cœur de poussière à l'ombre / de la capitale illunée de la nuit » (*K*, p. 56).

au surplus, combien il semble difficile malgré tous les efforts de *trouver son âme en Amérique*, comme l'a si bien écrit Pierre Nepveu :

Montréal est peut-être cela : l'espoir d'une Amérique tout intérieure, d'une tragédie, d'une ruine de l'esprit indéfiniment différée, remise à plus tard. Il est vrai que cet espoir ne semble devoir se conserver qu'au prix d'une distance non comblée, au prix d'une étrangeté devenue manière d'être. Peut-être vaut-il mieux qu'il en soit ainsi : oui, faire défaut à Montréal, taire cette ville, comme Élise Turcotte, mais pour en parler quand même, à voix basse et presque silencieuse, non plus comme projet (américain), mais comme le risque d'une arrivée presque nulle part, au bord du presque-rien, ville invisible en marge des Amériques¹⁶⁴.

Contrairement à Baudelaire, la poésie de Beaulieu constate de façon clinique et dépourvue des effluves magiques de la voyance, elle expose ainsi les dépouilles de la vie contemporaine : désillusionnée, individualiste, obsédée par le divertissement.

Comme il le ressasse anaphoriquement dans les neufs fragments du poème ironiquement intitulé « fleurons glorieux¹⁶⁵ (divertissement) » qui coupe en deux *Kaléidoscope* : « tu vas / tu vaques à tes affaires », (*K*, p. 70-74). Notons que ce recueil important paraît en 1984, alors que deux périodes marquantes pour le Québec s'achèvent (les grandes revendications des années 1960 et les folles festivités des années 1970), à l'aube de cette ère de l'individualisme et du désarroi qui marque encore le monde actuel. Outre les thèmes récurrents de l'écriture et des relations amoureuses intermittentes, une préoccupation nouvelle prend davantage d'importance à partir de *Kaléidoscope* : l'indifférence. Plus tard, le poète écrira, dans *Trivialités* : « j'énonce en écho mon indifférence » (*T*, p. 100) Non seulement est-elle montrée, mais on avoue également en être affligé : « depuis quand gardes-tu / tes distances face à l'histoire / tu as beau te dire sait-on / jamais tu vis dans la tranquille / assurance du lendemain » (*K*, p. 70), « tu vis tu circules tu ne regardes / tout que de très loin les images / mouvementées dont la réalité / t'indiffère en te gavant tu passes / à autre chose » (*K*, p. 72). Le poème qui suit

¹⁶⁴ Pierre Nepveu, « Trouver son âme en Amérique », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 131.

¹⁶⁵ Ce clin d'œil à l'actuel hymne national canadien, créé par deux canadiens-français en 1880 (le journaliste ultramontain Adolphe-Basile Routhier et le compositeur Calixa Lavallée) en l'honneur du bastion francophone, Michel Biron le considère telle une distance ironique refusant à la poésie toute forme de célébration : « C'est précisément contre cette exaltation poétique que semble s'écrire ce "divertissement" qui se saisit au contraire de la réalité la plus terne, la plus ordinaire, sans chercher à l'embellir de quelque façon » (« Le poète de la rue draper », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 91).

immédiatement ces fleurons peu glorieux, aux accents prosaïques, s'intitule par ailleurs « l'indifférence » et met en scène le sujet qui descend la rue, ses bottes mouillées par la neige, en croisant des visages anonymes. Montrer sans aucune pudeur, cette indifférence témoigne d'une lucidité, d'une sorte de distance critique face à ce *retour en soi*¹⁶⁶ dont témoignent à plusieurs égards la décennie littéraire qui s'amorce alors. Osons ici rappeler le titre du documentaire fameux de Denys Arcand sur le Québec post-référendaire : *Le confort et l'indifférence*¹⁶⁷. Car Beaulieu critique l'indifférence tout en avouant son impuissance à la ressentir, il la montre comme un mal ordinaire qui saurait contaminer tout individu gravitant dans les pays riches du globe¹⁶⁸, à l'aube du XXI^{ème} siècle :

tout cela m'échappe je sais l'histoire
que tu parles n'intéresse personne
et que tu te taises pas davantage
poème tu ne sais ni la souffrance
des opprimés ni la résignation
de tous ceux-là que le silence étouffe
(T, p. 37)

Ce retrait du monde propre au sujet lyrique ouvre toutefois, dans l'espace même du poème, à l'intersubjectivité, ce que Paul Chamberland nommera plus tard « l'intime lointain » et qui correspond, pour le poète philosophe d'*Au seuil d'une autre terre*, à une nouvelle éthique du poème¹⁶⁹.

En substance, l'écriture de Beaulieu se construit dans cette tension paradoxale qui utilise la négativité, exploite la digression (figurative et énonciative). D'une part, la digression relève du bavardage, montre l'inutilité répétitive des anecdotes qui déréalise le *vivre*. D'autre part, elle peut devenir une fonction de la relance du *dire*, de la poursuite de la parole qui défie le silence mortifère et, justement, *fait* que le poème prend forme (le tisse, en déploie la diction). Là où l'on expose et réitère la déréalisation négative, la digression participe d'un *faire* qui « réalise » l'entreprise poétique. Cette manière de

¹⁶⁶ « tu rentres en toi l'hiver » (K, p. 49)

¹⁶⁷ Denys Arcand, *Le confort et l'indifférence*, 1980, 108 min.

¹⁶⁸ « et les États-Unis ne bougent pas / [...] je vois la Chine anéantir l'Empire / comme jadis Moscou livrée aux flammes / la paix de l'an deux mille et le Québec / sera comme d'habitude à l'abri » (T, p. 25).

¹⁶⁹ Voir Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et les autres », 2004 ; et Nicoletta Dolce, « Paul Chamberland : explorer l'intime lointain », dans *États de la présence*, op. cit., p.161-172.

déplier le banal participe d'une visée similaire à la constante clochardisation de la poésie opérée par Jacques Brault. Il s'agit en effet de rendre la poésie indigente, de la ramener au ras du trottoir où défilent à l'infini les déchets hétéroclites d'un réel dégradé. À même les *Trivialités* qui constituent la vie contemporaine, le poème tresse et se déploie : « et je préfère aller à ta rencontre / poème qui distilles tes surprises / en les égrenant sous le tracé noir » (*T*, p. 33). Dans cet ultime recueil, considéré par plusieurs comme l'aboutissement de cette poétique, on s'adresse directement au poème, évoquant le processus d'écriture et ses difficultés :

en attendant que ça se laisse écrire
cet instant du désastre imprévisible
et que pourtant tu prévoyais déjà
quand vous seriez rassasiés l'un de l'autre
au bout de trois semaines de trois ans
poème et que tu laisserais les choses
évoluer sans réagir le monde
s'en fout ça ne se lit pas en dehors
du tout petit nombre et je voudrais tant
qu'on s'y reconnaisse une fois franchi
le seuil et que les meubles s'illuminent
où j'ai par trop traîné mon désarroi
(*T*, p. 110)

Car « en attendant que ça se laisse écrire », ce « désastre » de la séparation, le poème déroule ses lignes, déplie sa diction. On assiste, dans ce recueil, à une accentuation du travail de la digression, alors que la tresse sémantique qui relie la syntaxe de la fin d'un poème au début du poème suivant (sans compter la multitude des enjambements dans chaque poème) est mise en tension avec la structure de la versification qui persiste et découpe les syntagmes. Cette dynamique se déploie à travers tout le livre où l'on multiplie les anecdotes amoureuses et sexuelles, les scènes d'indigence quotidienne, les références aux simulacres dégradés du monde contemporain, les souvenirs d'enfance, tout en réaffirmant l'importance du poème, seul à pouvoir témoigner de cette tension : « mais tu digresses sans arrêt poème / et les événements s'opacifient » (*T*, p. 65), « sous l'emballage où tu les contrains / à s'entrechoquer comme on brouillerait / ses deux œufs à défaut de les gober » (*T*, p. 66), « d'où j'écris je connais l'immédiat » (*T*, p. 66).

5. TU DIGRESSES SANS ARRÊT POÈME

Des échos de la parole en acte, consciente de son désir de mouvement malgré son attachement à la banalité, on en trouve partout dans cette œuvre, notamment dans *Visages* :

quelquefois l'envie me prend d'élargir le texte
 en glissant vers les marges
 avec cette virtuosité précoce
 des patineurs de fantaisie
 le poème s'épaissit contre son ombre
 je suis de ceux qui déménagent si vite
 qu'ils ne laissent jamais de traces
 ailleurs que dans le corps énamouré
 (*Vi*, p. 18)

Dans *Trivialités*, cela va même jusqu'à une adresse, une invocation tutoyante, qui concerne le poème, à qui le sujet parle directement, commentant ses déploiements et ses détours. Selon Guy Cloutier, ce « recueil met en scène son propre avènement », devient « l'aventure d'une écriture » en témoignant d'un vivre indéniable : « le poème n'est pas là pour dire la vie, il est la vie, la seule vie accordée¹⁷⁰ ». Le liminaire de ce recueil nous place d'emblée en dehors d'une conception traditionnelle de la poésie, soit dans un monde dénué de toute transcendance. On semble de surcroît nous y annoncer que tout ce qui suivra ne sera pas *poème*, que ce dernier demeurera manquant et incessamment appelé, devenant le moteur de cette énonciation qui se tresse à même une existence dégradée, exclue de toute réalisation possible. Nous sommes « un vendredi devant les viandes froides / et le morceau de fromage chambré » (*T*, p. 1), *lieu-moment* du désœuvrement et de l'ennui, là où l'on n'aurait même plus envie de « compagnes » épisodiques :

à qui tu ne t'offres pas un soir par mois
 tant tu te sens la plupart du temps mort
 à ce qu'on appelle l'amour poème
 et que du simple fait de le savoir
 tu perdes le désir de te transcrire
 sur cette page exsangue où je t'attends
 (*T*, p. 1)

Pourtant, et à partir de ce lieu, *ça parle*. En dénuant le poème de ses effluves magiques et métaphoriques se découvre malgré tout un accès privilégié au réel : « je renoncerais

¹⁷⁰ Guy Cloutier, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Noroît, 2001, sans p.

presque à tout / pour alimenter l'unique obsession / sans éprouver le sentiment d'un manque / et n'écrivant de regrets que fictifs / et néanmoins combien réels ce soir » (*T*, p. 31). Dans ce livre, on utilise les effets narratifs en multipliant des micro-récits qui s'entretiennent, se déploient au fil de cette longue digression que forme le recueil entier. Certains événements s'étirent sur plusieurs pages : des scènes évoquant la fièvre du hockey (*T*, p. 42-45), la première rencontre avec une amoureuse précieuse mais perdue (*T*, p. 55-60), le retour de Marcelle dont les deux suicides ratés ont tant marqué l'énonciateur (*T*, p. 78-90). Cela dans l'objectif, comme l'écrit Michel Biron, de *consentir au dérisoire*¹⁷¹, de l'utiliser pour tresser les faisceaux du poème qui ressasse. En contrepoids à cette apparente banalité, la structure des poèmes se voit renforcée. L'énonciation construit un rythme prenant qui parcourt chacun des 113 douzains qui composent le livre, et dont le dernier texte nous rappelle cette exigence de brisure et de liberté poétique par sa longueur inattendue (un neuvain). Cette structure soutenue se relâche davantage dans les vers mêmes, qui oscillent entre le décasyllabe (largement majoritaire), l'ennéasyllabe et l'hendécasyllabe. Dans son compte-rendu de ce recueil, Gabriel Landry souligne que cette quasi-isométrie exprime, tel un pied de nez à la tradition, une autre facette du trivial : « Trivial, c'est-à-dire usé, le modèle rebattu de l'isométrie l'est d'autant que Beaulieu le pratique d'une manière expressément aplatissante, comme pour en souligner le caractère très commun ou la banalité¹⁷². » Cette structure produit une tension avec le flux de la langue qui l'excède : « [C]'est un cadre, un encadrement que la langue excède de toutes parts. Le régime du douzain décasyllabique, en réalité, n'est qu'un châssis de service, grâce auquel le flux de la langue courante, familière, n'en sera que plus sensible, plus envahissant¹⁷³. » Pour Beaulieu, la seule exigence à laquelle doit se conformer le poème demeure le fait d'exposer les mouvements de ce rythme-sujet aux prises avec un monde prosaïque : « et c'est bien là ce que j'affirmerais / si l'on requiert de moi par le menu / la mosaïque des événements / dont je demeure l'unique témoin » (*T*, p. 95). Ce monde, la poésie le reconstruit entre autres au moyen de la répétition mortifère et trouve malgré tout le moyen de tirer profit de cette situation négative en mettant en place un système de répétition dynamique.

¹⁷¹ « Le poète de la rue Draper », *op. cit.*, p. 90.

¹⁷² Gabriel Landry, « Du trivial au sublime », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3 (81), 2002, p. 577.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 577.

5.1 La répétition (mortifère et dynamique)

Ce recueil s'élabore effectivement au cœur de cette tension entre la répétition mortifère et la répétition dynamique, tension qui contamine autant la figuration que l'énonciation. Dans *Trivialités*, les poèmes sont d'ailleurs numérotés comme on le ferait avec des photographies, des instantanés¹⁷⁴, qui tentent de cerner l'immédiat, d'encadrer chaque texte, alors que les enjambements relient syntaxiquement les poèmes les uns aux autres. Les textes accumulent les énumérations de banales observations, les anecdotes quotidiennes, intégrant ce présent sans envergure dans la durée même du poème. Cette préoccupation incessante pour le temps n'est pas nouvelle dans cette œuvre, puisqu'elle était déjà centrale dans *Indicatif présent*. En voici un très bref poème, fait plutôt rare dans cette écriture, mais qui synthétise bien cette obsession : « un jour / tu le sauras / toi aussi / que le temps / c'est tout » (*IP*, p. 93). À travers toute l'œuvre, cet indicatif présent s'avère souvent, sur le plan thématique, le lieu de la trivialité, de la répétition mortifère. Le quotidien s'y donne telle une succession d'actes vides qui déréalisent le *vivre* :

mais voilà que déjà je me réveille
poème en souhaitant m'être égaré
ce matin tombait la première neige
et si tu n'offres de toi qu'un passé
poème il me faut vivre au temps présent
déposer les sacs verts près du trottoir
épousseter le système de son
laver la vaisselle qui traîne bien
depuis trois jours l'aspirateur
du moins sur le tapis près de l'entrée
courir avant qu'il ne ferme au marché
penser à elle comme à chaque jour
(*T*, p. 26)

La répétition des gestes dans ce monde jonché d'objets et de déchets participent aussi à l'ennui et à l'inaction dont est affligé le sujet, comme on le voit par exemple dans un extrait de *Visages* : « Rien ne continue malgré les apparences / rien ne ranime la stase du temps / je suis celui qui aurait pu / [...] nul ne sait rien / bientôt s'effrite / quelqu'un rumine des projets / qu'il ruminera dans d'autres temps / toujours les mêmes et les mêmes mots » (*Vi*, p. 13). Car la « détresse incite à la détresse » (*Vi*, p. 64). Ce type de répétition

¹⁷⁴ Le livre n'arborant pas de pagination usuelle, nous avons choisi d'indiquer en référence les numéros des poèmes.

rappelle en un sens la définition de la pulsion de mort, en ce qu'elle tend vers l'inertie¹⁷⁵, la déliaison. Le poème l'explore en mettant en scène cette déréalisation qui rapproche de l'immobile. Le temps immobile du mourir se voit aussi évoqué de façon récurrente, notamment dans le liminaire d'*Indicatif Présent* :

nous voici de nouveau plus proches
de la peau que les ombres
nous voici lancés dans l'agonie
ce temps qu'il reste à vivre
cette monotonie des jours liée
à ce qui nous échappe
et nous échappera toujours
nous voici de nouveau
malgré le fil affûté des saisons
neutralisés dans notre espace
muets
piaffant d'impatience
avec notre colère asthmatique
à bout de poing
(IP, p. 13)

Sur le plan thématique, la répétition met en place un temps circulaire (« nous voici de nouveau »), lié à un inévitable indicatif présent : ce *maintenant et pour toujours* qui nous confine à un *ici* où nous sommes « neutralisés ». La monotonie, la liaison du temps (jours, saisons ne suffisent pas à briser l'agonie) évoquent le travail de la pulsion de mort : « cette pulsion est à l'œuvre en tout être vivant, et tend donc à provoquer sa décomposition et à ramener la vie à l'état de la matière inerte¹⁷⁶ ». Soulignons, en fin de poème, la colère persistante de ce *dire* « asthmatique » qui resurgit. Car le poème se sert de ce constat, en fait le moteur de son énonciation. Cette dynamique rappelle donc celle des pulsions, que Freud définit en regard de tout corps vivant doté d'un corps psychique. Selon lui, les pulsions de vie font violence à celles qui entravent les mouvements du vivre, puisqu'elles cherchent à retarder le silence ultime de la disparition, de la mort :

Il y a une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme; un groupe de pulsions s'élance vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers

¹⁷⁵ Cette tension vers l'inertie, vers le temps immobile du mourir, cette œuvre les remet itérativement en scène : « il y a de ces temps qui nous paraissent neutres » (IP, p. 17), « un jour il n'y a plus de lendemain » (T, p. 29), « il y eut un soir / il y eut un matin / et ça dure / depuis longtemps » (IP, p. 103), « je ne raconterai pas notre éternité / mais l'instant / s'il nous retrouve nus / de tant et tant d'anciennes peaux » (Vi, p. 60).

¹⁷⁶ Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre? », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 211.

l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée¹⁷⁷.

Et ces pulsions travaillent ensemble¹⁷⁸, tout comme l'écriture travaille à élaborer un corps-texte, à imprégner la voix lyrique des rythmes-hésitations du sang qui caractérisent cette poétique. Dans cet autre extrait d'une suite poétique intitulée « Personne », la pulsion suicidaire, autre thème récurrent, est retournée en énergie énonciatrice :

voici venue la **dernière saison**
et *je ne renonce pas* à fouiller la brèche
la **dernière saison** celle où tout **commence**
et **commence** au *renoncement de soi-même*
[...]

chacun de nos gestes attise le sort
et je n'écris pas sans inquiétude
non plus que je t'écris
à toi qui que tu sois
rien n'est encore **dit**
rien n'est encore **interdit**
tout à fait

« liberté / liberté chérie »

moi
j'ai saccagé les territoires sacrés
en faisant si peu de cas
de ce qui s'évadait chaque jour davantage
(*Vi*, p. 122 ; je souligne, sauf le vers entre guillemets; l'auteur souligne)

Annonçant la venue de la « dernière saison », le sujet pourtant ne « renonce pas », car l'écriture met en branle ce lieu-moment où « tout commence ». Ce commencement à même le renoncement de « soi-même » ouvre en effet un espace de liberté. Les répétitions s'accordent à ce constat : « commence » s'allie à « rien », un rien qui n'est pas encore dit / interdit tout à fait. Voilà la fine marge, voire la faille, dans laquelle *ça* écrit malgré tout, dans un souffle certes agonisant, mais qui persiste et revendique la « *liberté / liberté chérie* » (*Vi*, p. 122) d'un dire inquiet. En suivant la tresse sémantique créée par les répétitions, on constate que non seulement ces répétitions sont accompagnées de

¹⁷⁷ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 94.

¹⁷⁸ « L'une de ces pulsions est tout aussi indispensable que l'autre; des interactions et des réactions de ces deux pulsions procèdent les phénomènes de la vie. Or, il semble qu'une pulsion d'une de ces deux sortes ne peut pour ainsi dire jamais s'exercer isolément; elle est toujours liée ou, comme nous disons, alliée à une certaine quantité de l'autre partie, qui modifie son but ou qui seule permet, le cas échéant, sa réalisation. » (Freud, « Pourquoi la guerre? », *op. cit.*, p. 210).

modulations qui font progresser la signifiance, en tant que répétitions variationnelles¹⁷⁹, mais aussi qu'elles nous ramènent à cette transitivity qui anime le sujet lyrique. Car le sujet, chez Beaulieu, « cherch[e] la plénitude du Monde et il rencontre son absence¹⁸⁰ ». À même la négativité, le poème devient une possibilité, un désir qui le motive. Le sujet, remarque Guy Cloutier, « espère, ou il rêve, que ce néant, ces ténèbres, ce non-amour, constituent l'expérience suprême de sa présence¹⁸¹ ». On ajoutera que si le vivre révèle aussi la trivialité, parfois la circularité routinière, c'est qu'il s'agit pour le poète de « donner forme à la banalité de l'expérience quotidienne, pour créer à partir de si peu cette syntaxe du désir et de la douleur qui donne leur tension à ses meilleurs poèmes¹⁸² ». Paul Bélanger souligne à ce propos que, pour Michel Beaulieu, « écrire de la poésie est une manière d'être en même temps qu'une projection de la vie dans une forme¹⁸³ ». À l'image de cette nécessaire mobilité lyrique, la parole déplace, digresse et retarde la fin de l'énonciation, tout comme la pulsion de vie travaille au déplacement, au détournement de la finitude, qui consiste à « faire des détours toujours plus compliqués pour atteindre son but : la mort¹⁸⁴ ». Une des modalités poétique de ce phénomène concerne également la suite poétique, fréquemment pratiquée par l'auteur des *Variables*, et qui procède autant de la tresse sémantique que d'un désir d'expansion de la durée énonciative.

5. 2 Tressage et expansion : la suite poétique

Le recours à la suite poétique induit en effet une accumulation et une superposition d'instantanés dans l'espace du recueil, ce qui crée une profondeur de champ nouvelle. L'emploi de ces suites et des systèmes de redondances au fil des textes (et souvent, des recueils) traduisent, selon Pierre Nepveu, une tension dynamique entre *variabilité* et *constance*, entre l'éclatement (la fragmentation des segments) et le continuum (la tresse

¹⁷⁹ Procédé majeur chez Hélène Dorion, que l'on étudiera alors en détail. Voir aussi Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

¹⁸⁰ Guy Cloutier, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, *op. cit.*, sans p.

¹⁸¹ *Ibid.*, sans p.

¹⁸² Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*, p. 11.

¹⁸³ Paul Bélanger, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, p. VII.

¹⁸⁴ Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 91.

signifiante organisée par les reprises). Le critique étudie ce phénomène dans *Variables*, publié dès 1973 rappelons-le, en soulignant qu'il s'agit d'une évolution notable du langage poétique québécois qui s'éloigne alors du surréalisme dont sont tributaires bien des poètes de la génération de l'Hexagone. *Variables* constitue selon lui un très long poème qui se fragmente de l'intérieur en de multiples unités réverbérantes :

Les mots qui, de page en page, tissent la suite ont donc le « défaut » de ne trouver nulle part leur unité, de ne renvoyer à aucun espace : ils sont les éléments d'une conscience non pas incohérente ou délirante, mais qui cherche à mesurer d'instant en instant son propre foisonnement, son mouvement dans une durée qu'elle ne parvient pas à endiguer, sinon en parlant toujours plus [...] ¹⁸⁵.

Cette conscience de la durée relèverait aussi, à notre avis, d'une négativité dynamique. On sait désormais combien Beaulieu affectionne les jeux de réverbération, qu'il intègre à tous les niveaux de sa pratique poétique. Cela implique également cette propension à se servir du manque, du rien, de la difficulté, pour en faire l'espace que va occuper le poème, où se déploieront les fils et tresses de cet imaginaire. Par exemple, ces trois variations sur le « rien », dans *Pulsions*, annoncé ici par le titre du poème :

à peine encore ce bruit vibrant dans la vitre
une portière claquée quelque part
et l'écho s'en morcelle jusqu'au marteau sur l'enclume

le mot faisceau s'inscrit entre les lignes
– sait-on pourquoi ? –

tu dis : faisceau
tu entends peut-être vaisseau
cette réverbération
(« rien », *P*, p. 20)

La voix lyrique montre la texture de la langue (sa vibrance, son morcellement, ses pièges sonores), jouant dans la réverbération de ses faisceaux. Cette réverbération que canalise le poème s'allie conséquemment à une négativité dynamique, car du « rien » naît une multitude d'impressions, de mouvements oscillatoires, dans cet autre extrait :

(rien de plus rien de moins
l'espace n'est que
l'abstraction divisée
par un multiple de rien)
[...]

¹⁸⁵ Pierre Nepveu, « Le poème inachevé », *Études françaises*, op. cit., p. 58.

oscilloscope
os
cille
(*P*, p. 56)

Ces mouvements demeurent liés à la vision kaléidoscopique, ce rythme de l'œil qui cille, et qui se met ici à nu dans un déboîtement nominal dégressif : oscilloscope, os, cille. Ainsi peut-on prendre le rien et en faire un poème, y faire « passer le temps » comme l'indique le titre du troisième texte *autour* du rien :

un peu de *rien* tu le tournes en tes doigts
(tu en caresses les angles
tu les effaces les amincis
les polis du bout de l'index
les lances en l'air
qu'il frôle à peine le plafond
redescend vers le fond de ta main
le serres très fort entre tes paumes
les lignes s'y graveront à la surface
ou leurs ombres)
et le déposes un peu plus loin contre le *miroir*
(*P*, p. 34; je souligne)

Toujours dans *Pulsions*, prenons cette rencontre ratée avec une amoureuse pressentie qui se transforme en une longue digression à géométrie mouvante. On mentionne d'abord cette rencontre dans le poème « équigravisphère » (*P*, p. 37), qui comprend cinq strophes. Puis, cette scène sera ensuite déclinée en huit autres poèmes longs intitulés « strophe 1 », « strophe 2 », etc. (*P*, p. 39-54) en répétant, modulant et déconstruisant les motifs et la syntaxe de « équigravisphère ». Cette forme sophistiquée de digression déborde même au-delà du cadre numéraire en ajoutant trois strophes en plus. Cela travaille à surdéterminer cette rencontre plus ou moins réussie, soulignant à la fois son coefficient de négativité intrinsèque (menant à la séparation, à la douleur), tout en montrant comment elle déploie et dynamise l'énonciation poétique en étirant la durée.

5.3 Rythme-sujet : discordance, tensions, é-motion

La digression poétique implique parallèlement des systèmes de discordance qui mettent en tension, favorisent la mobilité de la subjectivité. Dans *Trivialités*, on répète l'importance de l'écriture (isotopie qui côtoie les actes récurrents concernant la vie physique : se nourrir, se vêtir, dormir, se soulager de ses pulsions sexuelles), et par

extension de la lecture, alors que les références intertextuelles se multiplient. Car le poète est avant tout un lecteur; lecteur de *soi* et aussi de tous les poèmes possibles :

j'achète les poèmes de la terre
entière si ça se trouve en anglais,
très souvent la France ne couvrant
qu'un trop mince fragment de territoire
et je ne sais pas de plus grand plaisir
et je sais que je suis à peu près le seul
poème à vivre avec toi la passion
même quand tu m'auras dilacéré
la chair exulte hélas en t'écoutant
bien que ta voix soit celle de l'angoisse
(*T*, p. 38).

Les références intertextuelles explicites, qui pullulent dans ce livre, déploient par ailleurs la richesse sémantique alors qu'on les met en constante tension avec l'inutilité des tracas quotidiens, la banalité de l'existence. Par exemple, plusieurs figures de poètes côtoient le motif furtif de la loterie, ce jeu populaire auquel s'exerce un sujet aux prises avec des problèmes d'argent (*T*, p. 17, 18, 61). C'est que la poésie de Beaulieu crée cet espace où les contraires existent *en même temps*, soit ce lieu tensionnel : là où s'écrit ce rythme-sujet. Cela est explicite sur le plan stylistique (ton détaché voire ironique, force du dire, stabilité des vers / ellipse, isotopie du trivial, du désœuvrement, syntaxe parfois hasardeuse) et sémantique (où penser ensemble le mouvement / l'immobilité, la parole / le silence, la pulsion de vie / la pulsion de mort). C'est peut-être là où ce sujet lyrique se situe précisément : dans ce lieu d'une tension oscillatoire et d'une perpétuelle transitivité.

C'est pourquoi cette poésie utilise sans réserves la discordance entre *l'anecdote* et *l'émotion*, dont le poète parle en ces termes éloquents : « Refaire la poésie ne va pas sans mal; pourtant, dans ce que j'ai écrit depuis dix ou douze ans, un courant me semble le seul logique, le seul sensé : celui de l'anecdote¹⁸⁶. » Or il précise : « Par écrivain, [...] j'entends celui qui combat l'écriture, celui qui la détruit et la reforme, celui qui l'assume

¹⁸⁶ Michel Beaulieu, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », *op. cit.*, p. 22.

jusque dans ses derniers retranchements. Ce qui manque le plus souvent au livre, c'est l'émotion¹⁸⁷. » Chez Beaulieu, la multiplication des anecdotes¹⁸⁸ fragmentent l'énoncé alors que l'é-motion demeure cet élan dans la langue, la force de la voix lyrique, son flux qui traverse les poèmes et construit l'œuvre, soit cette « parole fuyante vers le futur¹⁸⁹ » évoquée par Frédéric Rondeau. Les poèmes s'avèrent tissés d'objets triviaux, de rebus, en cette esthétique du disparate qui détruit et se reforme à même cette perpétuelle motion du dire.

Car le poème *tient* également *lieu* de la tension entre le fragmentaire et les liens, entre le chaos et la structure, comme le jeune poète de *Desseins* tentait de rendre une figuration mouvante de l'amoureuse en travaillant à des sculptures vivantes, comme il mettra en place, un peu plus tard, une écriture du corps-texte. Le poème devient du coup un lieu de cohésion où organiser, pendant un moment, ce chaos et ces débris du réel. Au demeurant, plus l'écriture de Beaulieu met en scène la violence du chaos humain, plus la structure du poème se trouve renforcée, affinée et éblouissante. C'est le cas dans *Trivialités*, au sein duquel on peut prendre la mesure de ce lieu où le sujet risque de se perdre : « la bulle où tu me confines poème / en me lâchant ces Trivialités / par bribes quand je te voulais entier / mais si je te retrouve chaque nuit / serait-ce au détriment de mon vécu » (*T*, p. 62). Pourtant jamais le sujet n'aura été aussi mobile, il erre, se fait « voyageur solitaire, promeneur intemporel¹⁹⁰ ». À l'instar de Guy Cloutier, on remarque également que le poème inlassablement « se poursuit », est un mouvement. Le travail de versification en témoigne : recours ironique à l'enjambement, glissements sémantiques, variations ludiques autour du décasyllabe.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁸ « Le pluriel dit déjà que nous ne sommes plus ici dans le monde unifiée de l'épopée, du grand récit, de l'histoire bien ficelée. Une anecdote en vaut une autre, et l'ensemble ne forme un tout qu'en regard d'une esthétique du disparate. Les anecdotes se donnent pour de simples curiosités et créent un espace intermédiaire, entre la littérature et le bavardage, placé sous le signe de l'éphémère, du temps perdu. » (Michel Biron, « Le poète de la rue Draper », *op. cit.*, p. 89).

¹⁸⁹ Frédéric Rondeau, « La mesure et l'excès. Grammaire de la présence selon Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu, op. cit.*, p. 70. Il analyse entre autres, dans cet article, l'enjambement dans les dernières parutions, en le plaçant cependant dans le cadre d'une forme de narration : « [...] procédé rythmique qui condense à la fois une discontinuité du discours, une sortie de ce dernier, et un prolongement en un mouvement global [...], l'enjambement parvient à assembler les instants vécus et à déclencher le processus de remémoration, guidant le récit d'un instant à l'autre » (*ibid.*, p. 80).

¹⁹⁰ Guy Cloutier, « Préface », *Trivialités, op. cit.*, sans p.

Cette *coulée du dire* que recherchait tant Beaulieu, il l'a d'ailleurs thématisée dans sa suite poétique « Sept fois tournée la langue effleure » (une parution marginale et artisanale de 1980, reprise dans *Indicatif présent*) :

le flux sans cesse va sans cesse va
 qu'un mot dénigrerait à tout jamais
 tout au long de cette muette interrogation
 [...]
 voix du temps qui chasse devant soi
 [...]
 voix dépliée dans ses ondulations
 la distance y pourvoit qui l'écoute
 captive de la bouche et réverbérante
 en échappant à son entendement
 voix qu'à peine l'oreille teinte
 en s'ouvrant du plus loin de la pièce
 où que le corps se porte la tête
 roule en tonnant à son propre rythme
 où nulle que toi ne vient la relancer
 en ce moment j'écris ces mots-ci
 (IP, 107-108)

Dans cette suite, les syntagmes débordent sur le vers qui suit en créant cet effet de « serpent fasciné » (IP, 109) évoqué un peu plus loin dans le même texte. En outre, le serpent est la figure exemplaire qu'utilise Baudelaire afin de décrire le poème en prose. Cela illustre que Beaulieu, même s'il n'a pas écrit de poèmes en prose comme tels en préférant la versification, en aura complètement compris et intégré le principe dans son écriture, travaillant de l'intérieur à ébranler et redynamiser l'énonciation poétique. André Hirt apporte ces précisions sur le serpent baudelairien qui, par le poème en prose, révèle une unité ondulatoire,

disséminée dans des facettes (des « tronçons ») multiples, étalée en tableaux, suite à la fois enchaînée et juxtaposée (le serpent), et dont le secret ne réside que dans l'interrogation sur les modalités de passage d'une scène à l'autre : une subjectivité qui passe, dans laquelle les couleurs s'insinuent, les choses ébranlent, dans un flux indiscernable de continuité et de discontinuité¹⁹¹.

Au fil de « Sept fois tournée la langue effleure », on suit les courbes serpentes de cette énonciation qui digresse longuement, tentant de retarder le silence de sa fin, ce que la clôture du texte rend bien par l'emploi du futur au dernier vers : « trois lignes encore et tout sera dit tout / moins que rien quelque obscur balbutiement / mais nous y sommes nous y serons » (IP, p. 110 ; je souligne). De la même manière, dans *Trivialités*, on glisse

¹⁹¹ André Hirt, *Il faut être absolument lyrique*, op. cit., p. 97.

du début à la fin du livre-poème. La découpe des vers, les glissements sémantiques, forment le mouvement même de ce *dire* au sein de l'espace-sujet. Et si ce vivre expose la trivialité, en une circularité parfois dégradée ou descendante, c'est qu'il s'agit pour le poète d'intégrer cette misère banale dans le tissu du texte, condition même de cette parole désirante qui défie la finitude.

5. 4 Une éthique de la durée?

Comment aborder la particularité du rythme chez Beaulieu sans reprendre les termes de l'auteur : « intense pays du non-sens / je t'habite le souffle court » (*IP*, p. 30), en cette « colère asthmatique » (*IP*, p. 13). Cette voix oppressée par la douleur, haletante dans son épuisement agonique et dans sa perpétuelle marche désirante, on la retrouve systématiquement :

allons allons rumines-tu toujours
poème et ce que tu dois révéler
dis-le nous que nous refermions le livre
à cet endroit précis où l'eau nous monte
à la bouche en Afrique onze enfants meurent
ça ne t'empêche pas plus de dormir
que moi la vivisection de mes manques
tu m'interdis ce qui n'a pas d'odeur
ou bien de te relire entre les lignes
on voudrait de toi que tu divertisses
que tu éprouves de bons sentiments
mais quand tu parles tu demeures sourd
(*T*, p. 11)

Ainsi, dans le poème, *on va* autant que l'on interpelle (« allons allons »), on persiste en cette avancée qui scande la durée. Pierre Nepveu, y joignant la qualité d'un rythme, parle d'ailleurs de cette *dure syntaxe de la conscience*¹⁹² que développe cette poétique. En ce sens, une possible éthique de la durée passerait par le travail de la forme comme force. Si une aridité persiste sur le plan du fond, on travaille au déploiement de la forme (mais toujours scandée par les ruptures de la versification). Le mouvement du *dire* n'est aucunement porteur d'illusions quant à la condition humaine, à sa déchéance tranquille inscrite au cœur même du *vivre* :

¹⁹² Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*

il érode les reins le *sang*
que le temps régénère
 pour peu qu'on le laisse seul
 avec ses aiguilles de dés à coudre
 pour peu *que la voix sache naître*
 depuis les combles où se terre
 la multiple mémoire de jadis
et qu'elle ouvre le chemin
 du labyrinthe immatériel
 et pourtant si proche et si présent
 qu'il se rappelle à soi
 [...]

 et sans répit jour par jour
 et nul ne sait plus que toi
ce qui parle de vie
 (Vi, p. 78; je souligne)

D'un point de vue strictement prosodique, le rythme dépend d'une organisation de *moments* de langage et de *silences* (pauses, blancs typographiques, versification). Or le rythme-sujet, au sens où l'entend Meschonnic, dépasse la distinctivité comme valeur de signifiante en témoignant plutôt d'un *vivre*, sur le mode poétique, qui traduirait une possible pensée qui articule le discontinu au continu¹⁹³. L'espace de ce sujet se voit conséquemment rythmé par une figuration qui, on l'a abondamment démontré, allie la tresse et la dé-tresse, et qui détermine conséquemment la construction de la signifiante. L'agencement temporel de ces moments structure le trajet du sujet, en cette *voix* qui « ouvre le chemin » et instaure un rythme au sein du *vivre*, s'organisant en un *tempo* qui recherche constamment les variations de vitesse, reproduisant les circulations du « sang » « que le temps régénère ». Cela révèle le désir qui habite le sujet, sa visée, mais aussi sa situation d'énonciation ; parlant du lieu même de la difficulté faite *voix* : « une voix que nulle oreille n'entend / si ténue qu'elle file chaque minute / une fois de plus tressée en filigrane / quand elle accroche à contre-jour / un reste de cette lueur anémique » (Vi, p. 9). Le poème met donc itérativement en scène le rythme-sujet d'un lyrisme en mode mineur :

j'écris poème en éprouvant l'effet
 de ton silence en moi mes ironies
 de tout à l'heure t'en fournissent-elles
 ce prétexte ponctuel te sens-tu
 simplement las de sa voix te ferait-elle
 oublier ton tour venu de chanter
 de rythmer devrai-je dire tes mots
 (T, p. 48)

¹⁹³ Ce que Meschonnic nomme « le continu radicalement historique du corps et du langage », soit une parole en acte, celle de tout sujet. (« Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 172).

Ainsi le rythme-sujet est tributaire de cette dynamique qui le constitue, le trans-porte, même alors où il constate les silences qui le constituent et les pertes qui l'affligent, même lorsqu'il déploie ses digressions autour du dérisoire ou de multiples petits riens. Plus encore, le poème, en tant qu'indicatif présent, se fait parole en acte au sein d'une virtuosité formelle qui met au jour ce présent d'énonciation, tout en exposant avec une lucidité féroce cette douloureuse durée dans laquelle se trouve pris chaque être humain :

j'ai lu dans un livre de science-fiction
 que le temps s'abolit l'espace de même
 il suffit peut-être mais le livre ne le dit pas
 de s'asseoir de fermer les yeux d'attendre
 que commence de rouler la roue des veines
 avec ses picotements à l'intérieur des yeux
 il suffit peut-être de dessiner son ombre
 sur une feuille piquée aux quatre coins
 pour que tu surgisses du lointain des hémisphères
 il suffit peut-être de rien du tout
 de mourir en soi d'une mort assidue
 chaque nuit de chaque soir chaque jour
 avec cette pluie qui nous voile les yeux
 (FM p. 17)

En cela le poème propose une sorte de lieu de résistance critique, où présenter des configurations différentes (douloureuses, nocturnes, hallucinée, dérivantes, etc.) et qui réinterrogeraient notre relation au soi, au monde et au langage, allant même – et pourquoi pas ? – jusqu'à tout remettre en jeu dans la vrilte haletante d'un kaléidoscope.

6. CONCLUSION

« Et j'aime intensément la vie / malgré ce que j'en dis¹⁹⁴ »

L'œuvre de Michel Beaulieu trouve sa singularité en élaborant un *corps-texte* de douleur faisant osciller la parole entre le vivre et le mourir. En explorant les figurations du corps, on a vu que le sujet se révèle *corps-texte*, *corps-monde*, davantage représenté

¹⁹⁴ (CJ, p. 88).

par ses perceptions sensorielles et faisant même du corps un véritable paysage lyrique. Dans cette poétique, constate Bernard Noël, « [l]e rythme crée de la présence, et celle-ci enrichit l'expression, la double d'un corps verbal qui donne au poème un pouvoir de compagnie mentale très prenant¹⁹⁵ ». Les poèmes circonscrivent, de toute évidence, un lieu où la voix, mise en espace, tresse dans l'ouverture en construisant du même fait une trajectoire, l'historicité d'une subjectivité-kaléidoscope. Ce lieu de la subjectivité participe d'un univers nocturne, urbain, vagabond, underground, où se rejoue incessamment une dynamique de la tresse et la dé-tresse. L'une des manifestations stylistiques prégnantes de cette dynamique est bien sûr la répétition. La répétition mortifère (du trivial, de la déréalisation) se voit utilisée, de manière paradoxale, afin d'enranger les déplacements nécessaires à la construction et à la modulation de la signifiante. Cette tension dynamique permet parallèlement à la voix lyrique d'explorer la pulsion de mort (temps immobile, près du mourir) tout en déployant cette *syntaxe du désir* qui redynamise sans cesse l'écriture. À propos de cette œuvre qui, pour beaucoup, implique une difficulté certaine de lecture doublée d'une propension à la déchéance et à l'autodestruction, Pierre Nepveu remarque malgré tout que

l'espoir qu'elle exprime lui vient d'une sorte de dignité formelle qui dit une fidélité acharnée à la durée : il y a là une intelligence qui, si meurtrie soit-elle, fait acte d'humanité et nous dit inlassablement que le chaos ne prévaudra pas, même si la mort, elle, ne cesse de remporter des victoires¹⁹⁶.

Et cette force de langage tient à la cohérence qui régit en tous points cette poétique ancrée dans une vision kaléidoscopique qui permettrait, même au cœur d'une sphère restreinte, de déployer le regard, de mettre la parole en mouvement. D'un point de vue littéraire, on peut même y percevoir une définition du poème selon Beaulieu, soit un nombre fini d'éléments (les motifs et les mots choisis) dans un espace fini (le corps-texte), mais qui permet un nombre indéfini de combinaisons (les poèmes).

Manifestement, l'accumulation d'anecdotes traduit un rapport au monde qui se donne sur le mode de la fragmentation, de tout ce qui inévitablement se perd : rencontres amoureuses épisodiques, trivialités du monde où le sujet expérimente la séparation, la

¹⁹⁵ Bernard Noël, « M. B. », préf. de Michel Beaulieu, *Vu, op. cit.*, p. XIV.

¹⁹⁶ Pierre Nepveu, « La dure syntaxe de la conscience », *op. cit.*, p. 14.

détresse. Pourtant le poème tresse, élabore une durée, crée de l'espace et du temps, un espace-temps où reconfigurer les liens entre les êtres et les choses, entre les mots et la vie. En faisant osciller la parole entre le vivre et le mourir, cette écriture développe de foisonnantes stratégies afin de rendre la négativité dynamique. Elle met au jour « une poétique du désenchantement, de la désillusion qui inclut l'ironie; poétique de la connaissance excluant toute position confortable¹⁹⁷ ». Dans cette tension même : là où *ça* écrit. Car le poème ne résout pas, il convoque.

Cette poétique s'inscrit dans une recherche toute contemporaine où la poésie n'est pas considérée comme souveraine, mais bien questionnement d'un voir et d'un dire *autre*. À plusieurs égards, elle met en acte des préoccupations particulièrement actuelles, en ce XXI^{ème} siècle d'extrême vacuité, où les journées d'individus enfermés dans la solitude défilent au rythme de divertissements insignifiants et autres déroutes de la surconsommation, où l'indifférence généralisée n'a d'égal que les faillites de l'histoire. Cela explique-t-il pourquoi cette œuvre aura momentanément effrayé la critique? Au Québec, le discours critique aurait-il trop longtemps préservé une attirance pour les terres d'espérance : le pays à venir, les libérations sociales (féminisme, marxisme, hippisme à l'appui), le règne du Texte proclamant une sorte de maîtrise du langage, la fulgurance jazzée de l'univers urbain? La poésie de Beaulieu est demeurée pour sa part féroce ment dégressive, traversée par une morose détermination à souligner les manques, les blessures. Nous voilà déjà tout près de l'œuvre d'Hélène Dorion, qui s'amorce en 1983. Cet extrait de *Visages*, qui présente quelques éléments d'art poétique, s'avère d'ailleurs étonnamment proche de la poésie d'Hélène Dorion :

il s'agit de décrire
et non pas
de décrire vraiment de la
circonscrire plutôt comme
s'il s'agissait d'un possible
cette faille
où chaque seconde s'engouffre
(*Vi*, p. 66)

¹⁹⁷ Paul Bélanger, « Préface », Michel Beaulieu, *Fuseaux*, op. cit., p. 7.

Le poème s'avère peut-être, en soi, le lieu d'un possible toujours désiré, incessamment réaffirmé, même lorsqu'il montre avec une insistance acharnée le dérisoire, la difficulté et les failles du réel. Chez Beaulieu, il fait déjà miroiter cet extrême contemporain dans lequel nous sommes aujourd'hui plongés et au sein duquel le poète de *Trivialités* aurait probablement trouvé plusieurs voix familières avec qui retenter le dialogue, inlassablement, pour défier la solitude.

CHAPITRE IV

POÉTIQUE D'HÉLÈNE DORION : SILLONNER LA SPIRALE

Les pauvres sont aussi silencieux que les choses,
et quand au hasard des chemins un foyer les accueille
ils y prennent place humblement comme des visages familiers
et se confondent aux ombres vagues du décor,
et s'effacent dans l'oubli comme des outils abandonnés¹.

- Rainer Maria Rilke

Poète des paysages ouverts ou de l'intériorité, poète de la vie concrète ou de l'abstraction, Hélène Dorion inscrit sa démarche dans cet intervalle dynamique qui invite à la mobilité constante entre les catégories. L'importance de cette œuvre au sein de la poésie actuelle s'avère de plus en plus reconnue, alors que celle-ci bénéficie d'un rayonnement certain au sein de la poésie non francophone (par les nombreuses traductions) et française (*Ravir : les lieux* a entre autres obtenu le prestigieux prix de l'Académie Mallarmé, en 2005). Malgré l'étendue de ses influences, les racines poétiques d'Hélène Dorion s'ancrent toutefois à proximité de voix familières qui vont notamment de Saint-Denys Garneau à Jacques Brault, en passant par Michel Beaulieu. Pensons aussi à Marie Uguay qui écrit, dans son premier recueil *Signe et rumeur* (1976), ces vers offrant un écho saisissant à certains poèmes d'Hélène Dorion :

l'hiver se tient immobile sur la ligne droite du silence
sa détresse mystérieuse aspire ma détresse

rien ne peut me dissocier du paysage familial
en lui je reconnais mon attente et mon amour²

Ce paysage hivernal de l'attente et de la solitude, tout empreint d'une sobriété amoureuse, rappelle à bien des égards ces paysages à la fois familiers *et* évanescents que l'on retrouvera souvent dans la poésie d'Hélène Dorion.

¹ Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. d'Arthur Adamov, France, Actes sud, 1982, p. 28-29.

² Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Noroît, 2000 [1976 pour *Signe et rumeur*], p. 15.

On admet aujourd'hui sans hésitation, à l'instar de Pierre Nepveu, que le sujet québécois se situe dans la langue et le monde sur le mode d'un double dépaysement, « celui d'une québécity révélée comme absence endémique, ou comme présence en creux; et celui d'une culture où le réel en trompe-l'œil, toujours simulé, s'éloigne de nous presque à la vitesse de la lumière³ ». De ce point de vue, Hélène Dorion amorce son œuvre alors que le Québec entre dans une période de morosité : échec post-référendaire de 1980, désaffection politique, récession économique. En commentant les réflexions qu'André Belleau formulait dans son article « On ne meurt pas de mourir » à propos de l'échec référendaire, Pierre Nepveu souligne néanmoins tout le « potentiel de cette "non-identité" qui caractérisera les années quatre-vingt, non-identité reprise à la fois sur le mode de la perte et du jeu, assumée simultanément comme catastrophe et comme valeur⁴ ». Une part notable de la production artistique accuse par ailleurs une sorte de *retour en soi*, explorant ce paysage familier de l'attente et de l'amour dont Marie Uguay a si bien su évoquer les contours. Ce type de préoccupations, quelques-uns les percevront telles des avatars d'un individualisme stérile, figure dégradée de cette *ère du vide* annoncée par Gilles Lipovetski⁵. Or, sur le plan de la poésie, certains poursuivent des pratiques sémiologiques explorant les matières linguistiques et théoriques, alors que d'autres demeurent encore influencés par la contre-culture ou une urbanité rebelle. Une tendance notable se profile parallèlement au sein des décennies 1980 et 1990, et qui sera désignée par la critique d'*intimisme* ou de *retour du lyrisme*. Cette dernière expression nous apparaît toutefois inadéquate, car elle suppose cette étrange interrogation : le lyrisme s'en est-il jamais vraiment allé (et si tel est le cas, où)? On préférera ici affirmer que celui-ci ne s'est jamais complètement éclipsé, s'étant tout simplement transformé au fil des époques et des pratiques, comme ce fut le cas dans la poésie européenne. Rappelons à ce titre que le clivage entre lyriques et textualistes, tel qu'il a pu s'exercer en France, n'a pas rencontré d'échos aussi tranchés au Québec. À rebours, certains pourraient être tentés d'attribuer à l'intimisme québécois un repli sur soi ou un individualisme fermé; cependant, la

³ Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal compact, 1999 [1988], p. 190.

⁴ *Ibid.*, p. 182-183.

⁵ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1989.

plupart des œuvres apparaissant au cours de cette période se poursuivent encore aujourd'hui et ont développé, depuis, de nombreuses avenues poétiques aussi diversifiées que fécondes.

Les écritures des femmes ont d'ailleurs grandement participé à ce mouvement qui, malgré son parti pris pour la sobriété, ne se trouve pas dénué d'une puissance critique plongeant la pratique poétique au cœur des discordances, tel que le précise Louise Dupré :

Ce retour en force du *je*, du lyrisme, de l'anecdotique, d'une lisibilité certaine, jusque dans la versification d'ailleurs, est le symptôme d'une pratique paradoxale consistant à faire de la chose poétique le terrain de l'affrontement et de la contradiction. Ne s'agit-il pas, d'une certaine façon, de décroiser la poésie et la prose en réinvestissant la poésie – représentée par le vers – de structures syntaxiques et narratives, de mettre en contact le poétique et le non-poétique⁶?

D'un autre côté, cette attention aux détails, à la simplicité, au quotidien, qu'exploiteront plusieurs poètes de cette génération, doit beaucoup aux efforts de Jacques Brault et à ses explorations de la *prose du poème*. À une époque de performance, de vitesse, où la technologie prend déjà un essor considérable au sein de la vie contemporaine, la poésie d'Hélène Dorion redit l'importance de l'instant, du lien, de l'amour : « Comme des questions posées au monde, quelques mots, les plus simples toujours, séjournent au fond des lettres, attendent qu'on les saisisse doucement. » (*VCM*, p. 284) Il n'est pas fortuit de constater que le choix même du lexique, dans cette œuvre, vise à une clarté de l'expression, usant de termes qui peuvent sembler désuets aux yeux de la jeune génération punk, encore influencée par celle ayant prôné le *no future*⁷. Dans la poésie d'Hélène Dorion, on répète incessamment le manque, l'absence, mais aussi le désir, l'amour, la tendresse : « Ce mot, *tendresse*, en bordure de l'émotion. Le sens exact décide du geste, marque la complicité des désirs. J'approche, et tu prononces ce mot, tendresse. » (*RI*, p. 147; l'auteure souligne) Pour la poète, cela relève avant tout d'une forme de résistance; une détermination à réactualiser ces termes, à les remettre en circulation pour en redécouvrir la nécessité. Comme si ces mots,

⁶ Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, p. 239.

⁷ Dont une production poétique urbaine demeure encore importante aujourd'hui, pensons à Denis Vanier, Lucien Francoeur, mais aussi aux poètes réunis autour de la revue *Gaz moutarde* dans les années 1990 ou encore au poète-motocycliste Fernand Durepos.

précisément, se dressaient contre la « mécanisation croissante de l'existence⁸ », contre la déshumanisation. Il apparaît en ce sens primordial de concevoir d'entrée de jeu le désir de lisibilité, au cœur même de cette œuvre, comme une exigence de clarté et d'humilité qui rencontre à tous égards, comme chez Jacques Brault, une forte complexité structurale que l'on analysera attentivement dans ce chapitre.

Cette poétique exploite par ailleurs deux modalités centrales de la répétition⁹. D'abord, la **répétition de mots-motifs** omniprésents, voire obsédants – faille, absence, corps, amour, chemin –, qui procède d'un lyrisme en mode mineur et d'une tonalité fondée sur le dépouillement, héritée entre autres de Saint-Denys Gameau, mais que l'on peut aussi rapprocher de la démarche, par exemple, d'une Denise Desautels, soit « une poésie qui déplie lentement ses motifs sans chercher à choquer, ni à éclabousser de ses feux, ni à surprendre. Une poésie qui peu à peu revient sur les mêmes questions et les mêmes mots, pour fouiller, creuser la langue et, par là, élaborer lentement une vision de soi-même et du monde¹⁰. » Au-delà de leur apparente sobriété, ces mots-motifs semblent révéler pour Hélène Dorion un fond insondable, une sémantique inépuisable, qui ne cesse de se renouveler, témoignant d'une persistance à en creuser les rebords, à en redessiner les contours pour les réinscrire dans le poème à la faveur d'éclairages inédits, d'ombres secrètes. Puis, la **répétition variationnelle**, davantage présente dans la seconde partie de l'œuvre, travaille à l'avancée perpétuelle de l'énonciation. L'exploration itérative des manques, par de subtiles et infinies variations, révèle les failles dans la subjectivité et dans le langage, mais permet également d'explorer de nouvelles *voies* vers l'autre, et mène ultimement à une énonciation lyrique qui réitère le désir de tisser des liens, de relier le proche et le lointain.

Si on retrouvait, chez Michel Beaulieu, un savant mariage de l'anecdote et de l'émotion, on devrait plutôt parler, dans le cas d'Hélène Dorion, de celui tout aussi fertile de

⁸ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps* (essai), Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, p. 34.

⁹ Il ne s'agit jamais de retour du *même*, car les répétitions accumulent et déplacent le sens; « [r]épéter est jouer le même et découvrir que le même ne se répète pas, que la chose répétée est déjà autre chose » (Slaheddine Charouachi et Alain Montandon (dir. publ.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1994, p. VII).

¹⁰ Louise Dupré, « Présentation », *Voix et images : Denise Desautels*, vol. 26, n° 77, hiver 2001, p. 226.

la *sensation* et de la *réflexion*. Dans *Les retouches de l'intime*, elle l'annonce ainsi : « Je dis *postures*, et cela s'entend comme une affirmation de la pensée et de la sensation. » (*RI*, p. 136; l'auteure souligne) Remarquons ici qu'elle écrit bel et bien après Jacques Brault et Michel Beaulieu, avec lesquels elle entretient de son propre aveu de grandes affinités, soit dans cette posture lyrique humble qui implique une conscience des séparations, des failles, des manques qui constituent l'expérience humaine. Son œuvre témoigne cependant, sans jamais rencontrer une forme de complet apaisement, d'une certaine confiance envers le pouvoir d'interrogation que porte le poème. Elle construit à cet effet, au fil des publications, une *pensée du poème*, développant une réflexion sur le poétique qui débouche récemment sur une éthique. À même son obsession pour les failles et les ouvertures, cette écriture opère également un patient travail de composition. L'écriture orchestre des jeux de textures et de reliefs, d'ombrages et de lueurs, qui témoignent d'une profonde réflexion sur la spatialité du poétique, réflexion qui s'amorce très tôt dans les écrits de l'auteure.

Dès *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*¹¹ (1983), tout premier recueil d'Hélène Dorion, la faille se pose en figure emblématique incontournable qui ponctuera, tel un leitmotiv, l'œuvre entière. Cette ouverture d'espace deviendra un moteur d'exploration et entraînera une incessante mise en mouvement du sujet. Dans les recueils des années 1980, une architecture se tisse donc graduellement. Les failles en soi où il faut s'abîmer (puisque la chute demeure requise) se doublent d'une relation à l'autre vécue sur le mode du manque ou de l'absence. Pensons à *Hors Champ* (1985), aux *Retouches de l'intime* (1987), aux *Corridors du temps* (1988), où apparaît toutefois le thème de l'univers. Dans les années 1990, la géographie intime se déploie davantage et expérimente les voyages (voyages à l'étranger, mais également voyages dans la trame de l'histoire humaine). La négativité du sujet ne saurait malgré tout être éclipsée, imprégnant les tonalités épistolaires d'*Un visage appuyé contre le monde* (1990), qui amorce cette période. Ce sujet manquant qui persiste à cheminer¹², sillonnant de ses pas les territoires de la solitude, tel qu'on pourrait le percevoir

¹¹ Hélène Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses directement dans le texte, précédées de la mention *IP*.

¹² « Tout cela qui fuit, et moi, comme un mode de ce glissement [...]. Je suis seule dans cette marche qui est aussi le chemin ». Cet extrait est tiré du recueil *Les retouches de l'intime*, repris dans *Mondes*

par moments chez un Saint-Denys Garneau ou un Jacques Brault, devient néanmoins le lieu d'une tension vers une perpétuelle ouverture intersubjective. À même un constant désir de rencontre avec l'autre, cette tension trouve effectivement, dans les plus récents recueils, non pas sa résolution, mais bien un ordonnancement, une sorte de géométrie dansante. Les préoccupations politiques et philosophiques s'avèrent dès lors plus prégnantes et s'accompagnent de certains motifs tels la Terre, l'univers, le temps, l'histoire. On réinterroge du même souffle la subjectivité contemporaine et ses modes d'habitation du réel, sous le signe de la difficulté et du doute. Car à l'aube du XXI^{ème} siècle, comme le constate Paul Chamberland, tout sujet lucide s'avère confronté à un réel dysphorique, à un viscéral *sentiment de la fin*, tributaire d'une hantise de la mort du monde et de la fin de l'humanité :

Un réel devenu parfaitement énigmatique, résorbant toute parole, toute pensée dans le bloc noir d'un inflexible mutisme, s'impose au sujet qui y est confronté – absolument. Le sujet, comme happé par la force d'attraction d'un trou noir, n'est plus que le témoin otage de CE QUI (lui) ARRIVE. Pas d'autre certitude que celle-là, les mots font défaut pour dire et il doit supporter *l'autodévoration*. Impensable, intolérable, seul le réel. D'où provient, pour le sujet, une menace d'anéantissement¹³.

À la violence d'un réel dégradé, *absolument* désenchanté, la poète de *Ravir : les lieux* (2005) oppose une sorte de résistance tranquille du poème qui réitère un désir de *relier* malgré les distances, de *tisser* malgré les failles et les manques. En approfondissant les modalités d'énonciation des lieux, cette œuvre ose sans nul doute la rencontre vertigineuse de l'intime et du philosophique, tout en mettant en acte un lyrisme critique qui ne cède jamais à une survalorisation du poétique.

Or, comment le sujet contemporain investit-il les lieux du poème, aussi hanté qu'il peut l'être par le désenchantement et la vacuité du monde actuel? Si certains demeurent tentés par l'abstraction usuelle des couples absence/présence et vide/origine, d'autres saisissent

fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000, Montréal, l'Hexagone, 2006, p. 138-139. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses directement dans le texte, précédées du sigle de chaque recueil. Voici ces sigles : *Hors Champ* (HC), *Les retouches de l'intime* (RI), *Les corridors du temps* (CT), *Un visage appuyé contre le monde* (VCM), *Passerelles, poussières* (PP), *Le vent, le désordre, l'oubli* (VDO), *Les états du relief* (ÉR), *Carrés de lumière* (CL), *Sans bord, sans bout du monde* (SB), *Pierres invisibles* (PI), *L'issue la résonnance du désordre* (IRD) suivi de *L'empreinte du bleu* (EB), *Portraits de mers* (PM).

¹³ Paul Chamberland, « Le sentiment de la fin », *Une politique de la douleur*, Montréal, VLB éditeur, coll. « le soi et l'autre », 2004, p. 17.

cette question de front et lui offrent des résonances et de la matière effectives, comme c'est le cas de l'œuvre d'Hélène Dorion, dans laquelle le creusement chaque fois ouvre et déploie la vision du sujet lyrique. On y constate deux phases successives et complémentaires : d'abord, l'exploration de la négativité (la faille, le manque, le vide), puis une ouverture vers l'exploration de l'univers (abordant des préoccupations explicitement philosophiques). La seconde phase prend davantage d'ampleur dans les recueils *Les murs de la grotte* (1998), *Portraits de mer* (2000), *Ravir: les lieux* (2005) et *Le hublot des heures* (2008). Ainsi se trace le parcours d'une poésie, qualifiée à ses débuts d'intimiste, dont l'évolution mène toutefois à des accents résolument philosophiques. Paul Chanel Malenfant parlera même à ce propos de traités de sagesse¹⁴. Sagesse discrète certes, qui ne prétend jamais embrasser tout le réel, mais plutôt retracer attentivement ce qui nous en sépare et ce qui, malgré tout, par moments pourrait nous y relier encore.

1. LA FAILLE EN SOI, L'OUVERTURE DU POÈME

La poésie d'Hélène Dorion accuse un intérêt notable pour les *choses frêles*¹⁵ (les éléments naturels ou végétaux, le quotidien balayé par le passage du temps, le corps en ses creux et délicatesses) et les *mondes fragiles* (la difficulté des relations affectives, les représentations trompeuses, les vertiges désenchantés de l'histoire). Cette propension pour le menu et le dépouillement participe aussi de ce désir de lisibilité que l'on a évoqué précédemment. Cela rejoint par ailleurs une sorte de simplicité des vers et de la syntaxe, qui dissimule cependant une réelle difficulté de lecture, car on ne peut faire l'économie, en analysant cette poétique, du haut degré d'abstraction dont témoignent nombre de poèmes. Cette écriture présente en effet une part d'indétermination appréciable, qui la rend souvent fuyante, voire vaporeuse. On s'encombre peu des détails qui traceraient des contours précis à cet univers d'emblée dépouillé : une chambre, une pièce, un arbre, une rue. Le lexique puise

¹⁴ Paul Chanel Malenfant, « Traités de sagesse, *Les murs de la grotte* », *Estuaire*, n° 98, septembre 1999, p. 111-117.

¹⁵ Rappelons le titre de la substantielle rétrospective de l'œuvre d'Hélène Dorion, *Mondes fragiles, choses frêles*.

dans des catégories générales (désir, manque, amour, tendresse...), alors que le contexte référentiel concret des poèmes demeure souvent flou. En retirant un extrait de la cohérence d'un recueil, un lecteur mal avisé pourrait par inadvertance lui accoler des interprétations inadéquates, c'est pourquoi cette étude tiendra rigoureusement compte de chaque recueil en suivant les modulations des motifs et figures, généralement filés à travers chaque livre. C'est dans une perspective d'ensemble, plus précisément, soit dans l'évolution de cette poétique que s'éclaire le choix de ces motifs et figures. Parfois évanescents dans les premiers écrits, les poèmes de la seconde partie de l'œuvre gagnent progressivement une certaine concrétion en densifiant ces motifs récurrents¹⁶ et en les incorporant dans une architecture cosmogonique¹⁷. La démarche d'Hélène Dorion acquiert conséquemment une dimension éthique toute contemporaine, outrepassant le repli sur soi et le retrait du monde considérés à tort comme l'apanage de l'intimisme.

Sur le plan de la représentation même et de l'énonciation des lieux, ajoutons pour le moment que, dans cette œuvre, on assiste à une évolution prolifique du travail sur la spatialité, caractérisée par une *progressive expansion de l'espace*. C'est-à-dire que l'espace où évolue ce sujet, espace souvent ovoïde, s'ouvre lentement au fil de l'œuvre. De l'œuf qui est aussi une bouche, on passe graduellement à la chambre, à la rue, à la ville, puis à la grotte de l'histoire et au globe terrestre vide. Le mouvement qui anime cette subjectivité suit le même *principe oscillatoire* : le sujet tourne sur lui-même (dans l'œuf, dans sa chambre), puis entreprend ensuite des voyages sinueux (dans les villes, le désert ou en mer), pour s'accorder dans les derniers recueils à la spirale étoilée qui se déploie dans l'univers. Plus spécifiquement, on débute par la mise en espace de l'œuf dont le sujet pressent les brèches et les manques dans *L'intervalle prolongé* (1983). Dans les livres subséquents, on poursuit cette exploration de la négativité en tant que vecteur de mouvement, alors que la chambre esseulée pointe vers le *Hors champ* (1985) comme possibilité d'ouverture de champ, le *Sans bord, sans bout du monde* (1995) qui déploie la motilité du regard lyrique, qui agrandit son espace

¹⁶ On ajoute des détails et des reliefs aux décors (en nommant parfois certaines villes), mais aussi des motifs secondaires (l'arbre devient feuilles, racines, bordé d'herbe, ondulant dans le vent, abri sous lequel le marcheur se recueille un moment...) et des références intertextuelles (littéraires, philosophiques, scientifiques) qui accompagnent dès lors le propos des poèmes.

¹⁷ Cela sera détaillé plus loin.

de jeu. Parallèlement, on parcourt cette bouche d'ombres où s'enroulent et se déroulent les sons et la résonance, par exemple dans *Le vent le désordre, l'oubli* (1991) ou encore dans *L'issue, la résonance du vide* (1993). On visite des géographies davantage variées dans les années 1990, autant de villes et de lieux qui se laissent appréhender par leurs vides, mais aussi par leurs blessures historiques, dont *Les états du relief* (1991) constituent un bel exemple. Dès *Les corridors du temps* (1988), la dimension temporelle devient à cet égard davantage évidente. À partir de ces temps manqués ou perdus, de cette marche du temps qui use et épuise, les poèmes reconstruisent des passerelles – des *Passerelles, poussières* (1991), des *Pierres invisibles*¹⁸ (1998) – qui résisteraient à l'effritement, proposant des chemins de traverse entre les humains¹⁹. Partout, dans cette œuvre, on retrouve des évocations de l'écriture qui à la fois ouvre et tisse, reconfigurant l'espace du poème, architecturant les *Fenêtres du temps* (2000), redessinant moult *Portraits de mer* (2000) et autres géographies lyriques. En outre, dans *Les murs de la grotte* (1998), on retrace les contours de la caverne sombre (de l'enfance et de l'histoire) où dansent des lueurs circulaires, lieu qui fait écho au globe terrestre en creux que ce sujet, géomètre et poète-funambule, sillonne de ses pas suspendus dans le vide. La danse du derviche apparaît clairement dans *Ravir : les lieux* (2005), mouvement qui rejoint la spirale étoilée de l'univers, souvent évoquée dans les derniers livres. Cette vrille, que l'on retrouvait aussi dans la poétique de Michel Beaulieu, prend donc chez Hélène Dorion plus d'ampleur au fil de l'œuvre pour devenir une véritable spirale, figure par excellence de cette poétique, et qui s'accordera ultimement à une conception du monde expressément contemporaine permettant l'émergence d'une *subjectivité-toile* qui appréhende le monde par *Le hublot des heures* (2008).

Nous étudierons donc l'évolution de cette riche poétique en traversant la rétrospective *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000* (l'Hexagone, 2006), tout en analysant également les plus récents titres. On puisera de plus, en cours d'analyse, quelques réflexions complémentaires dans les deux essais de l'auteure : *Sous l'arche du temps* (2003)

¹⁸ « Je crois parfois tenir le fil d'invisibles passages / est-ce toi qui fais signe / depuis l'arche du temps, poème / surgi de ramures emmêlées? » (*PI*, p. 644)

¹⁹ « Dans son oscillation continue, le poème réitère son attachement aux seuils et aux bords, aux lieux de passage et aux chemins de traverse. » (Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 57)

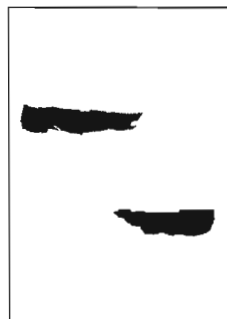
et *L'étreinte des vents* (2009). Or, cette vaste entreprise d'écriture s'amorce bel et bien par une faille, un intervalle que le poème dévoile et invite à traverser.

1.1 Creuser l'intervalle, circonscrire la brèche

Relire *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*²⁰, premier recueil d'Hélène Dorion, permet de découvrir combien plusieurs des préoccupations constitutives de sa poétique y apparaissent déjà. En étudiant la construction des lieux, on constate aisément que *L'intervalle prolongé*, malgré ses singularités formelles encore près des avant-gardes, annonce le parcours de l'ensemble de l'œuvre. Ce recueil liminaire se distingue en effet des suivants par la spatialité picturale du texte qui met de l'avant ses brisures et découpes, dont témoignent aussi les cinq encres réalisées par l'auteure. De même, le recours aux blancs et aux sauts typographiques ainsi que la prédominance de l'ellipse dans la construction des vers et de la syntaxe créent un rythme syncopé qui diffère de ce phrasé souple auquel Hélène Dorion nous habituera par la suite. Parmi les exemples les plus accusés, voici un extrait de poème et une encre²¹ imprégnés d'un travail pictural certain, *l'encre* bordant les intervalles dans les deux cas :

les murs fusent	au lointain
face à soi comme	hier le désir tu
parcourt la main	cloison obscure
je remonte ses chemins	

au sens vaquant	cette main jusqu'à
l'ailleurs	suivre l'élan vivace
en quête du souffle	rompre l'opaque
(IP, p. 46)	



(IP, p. 11)

²⁰ Afin de respecter le travail visuel au cœur de ce recueil, et la délimitation de chaque poème en tant que pièce picturale, nous privilégierons l'édition originale (qui comprend également cinq dessins à l'encre de l'auteure) à celle, plus compacte, reprise dans la rétrospective *Monde fragiles choses frêles*. Voir *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983.

²¹ Cette encre ouvre d'ailleurs le livre, comme si elle était placée en exergue.

Si les recueils d'Hélène Dorion sont généralement parsemés d'effets de paysage (pensons à la neige et au désert dans *Un visage appuyé contre le monde*, aux espaces marins dans *Portraits de mer*, ou encore aux lieux-dits dans *Ravir : Les lieux*), ce titre liminaire en demeure pour sa part presque dénué. *L'intervalle prolongé* met initialement en scène une sorte de lieu géologique (constitué de « terre », de lave, de pierres et de caves sous-terraines) et poétique (« lèvres », souffle et vent), traçant plutôt la géographie d'une intimité : intimité en proie à l'absence, explorant les failles, les brisures, désirant traverser les intervalles²². Car c'est bien « la main » qui gruge, l'écriture qui de toutes parts trace des contours, des rebords que la subjectivité va ensuite explorer. En commentant plus tard ce premier livre, Hélène Dorion pose ce constat :

[J]e trouve un paysage réduit pour l'essentiel au minéral, à une matière composée de pierre, de glaise et de lave, et qui constitue un monde en suspens, étranger, où le moi, l'autre et le réel apparaissent comme les fragments éclatés d'un univers menaçant. Tendu vers cet horizon désertique, le corps, lui aussi fissuré, devient une passerelle nécessaire pour appréhender le monde. Entre les deux se dessine un intervalle, une distance que l'expérience poétique tentera par la suite de combler²³.

Les fissures ponctuent clairement cet espace textuel et s'expose du même fait un trait constitutif de cette poétique qui travaille à mettre en relief la matière et les anfractuosités, soit « l'empreinte des brisures », cette « présence / lue / par la main / l'embrasure » (*IP*, p. 26). Ce qu'on retrouvera explicitement dans ces quelques lignes tirées du plus récent livre de l'auteure, *Le Hublot des heures* (2008) :

[...] tu n'oublies pas
que tout tient à si peu :
une masse d'air, du vide

²² Selon Virginie Harvey, la faille dans ce livre organise le discours poétique, mais aussi « ébranle le discours dans ses fondations les plus profondes, dans sa forme, c'est-à-dire qu'elle fissure le poème pour lui donner sa respiration, pour donner à voir » (Virginie Harvey, « La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 90). Cette faille se fait également intervalle : « l'intervalle est un espace dans le temps, un temps dans l'espace; il est plus encore un *espacement*, un écartèlement, une déchirure, une ouverture; un espace, toujours, en mouvement » (*ibid.*, p. 91).

²³ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, *op. cit.*, p. 13.

et du plein, en équilibre,
comme sur la page où tu écris ce poème.
(HH, p. 12)

Tout tiendrait donc dans cette tension entre la matière et les vides, ces cavités ou orifices qui ponctuent l'écriture, les paysages du monde qu'elle construit, mais également les paysages de la subjectivité qu'elle dévoile. Selon Hélène Dorion, cette posture relève d'un attrait pour la discordance : « De l'être, de la vie et du poème, je retiens d'abord ce qui a été rompu, quelque part. Je m'attache d'abord à ce qui révèle la faille, l'inachèvement, accueillant aussi le paradoxe et la contradiction²⁴. » Car cette poétique de la discordance, comme on le verra, cherche incessamment à exploiter les contradictions, à dynamiser la négativité.

Ce livre elliptique, parsemé de formules abstraites, avec ses vers en suspens sur les pages, suggère de prime abord un certain flottement de la signifiante. Afin d'outrepasser cette difficulté, il faut avant tout prendre en compte le travail constant de structuration qui caractérise cette écriture. La syntaxe s'avère certes parsemée d'ellipses, mais c'est précisément parce que la trame signifiante se construit selon une logique que nous nommerons *maillage sémantique*. En ce sens, les deux facettes du terme « maille » y sont habilement déployées : 1) d'abord, au sein de la **représentation**, car l'écriture trace les ouvertures, les vides du monde représenté; 2) puis, au sein de l'**énonciation**, car les procédés itératifs relient, tissent la signifiante. La discordance sémantique au cœur de la maille acquiert à cet effet une valeur polysémique. Cela semble d'ailleurs évoqué dans cet extrait qui trace les mailles, les contours, en y ajoutant un mouvement de descente :

mailles de l'indicible
à l'effluve même
du chaos *tracées*
en étreinte
la fulgurance du sol
havre incrusté
aux silences de la main

[...]
je rejoins
au plus vif du tumulte

²⁴ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 28.

intact(e)
le foyer du jour
(*IP*, p. 19; je souligne)

La maille qui à la fois ouvre et relie deviendra notamment, dans la suite de l'œuvre, le lieu de déploiement de la figure de la spirale. Or la maille se fait *a priori* ouverture, lieu d'un perpétuel tour de langue qui relance l'énonciation. De cet intervalle prolongé à la spirale, il y a non pas un, mais plusieurs *pas*; des pas de danse qui rejoindront plus tard le tournoiement du Derviche, une des rares figures qui adoptera la majuscule dans cette poésie. La spirale s'avère, tel que l'a montré Louise Dupré, une figure majeure de la poésie des femmes au Québec, lieu privilégié afin d'ancrer la mobilité transitive qui caractérise le sujet féminin²⁵. Si l'écriture d'Hélène Dorion ne présente pas de préoccupations revendicatrices issues du féminisme, comme c'est le cas chez Nicole Brossard, Madeleine Gagnon et France Théoret, on y constate néanmoins des évocations – tantôt furtives (par l'accord de certains participes passés), tantôt concrètes (la sensualité féminine) –, de ce sujet féminin (oserait-on dire, *post-féministe*). Ce sujet féminin apparaît en substance tel un élément parmi d'autres, et qui semble désormais intégré sans contrariétés majeures dans la mise en paysage de cette subjectivité.

Pour le moment, le vertige de cette subjectivité s'exprime en termes de chute requise, d'élan en vrille dans l'espace qui invite à creuser. Le poème qui suit immédiatement le précise de façon étonnante puisque le *foyer du jour* que l'on tentait de rejoindre, dans le poème précédent, implique une descente vers le « fond », cette « brèche verticale » :

sur la face embrasée de la terre
au *fond du jour*
ce feu
écharde qui *creuse*
brèche verticale
où s'abrite la pierre

pour le suivre la main
dissout l'écorce
du jour plus lointain
[...]

²⁵ Voir à ce propos Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, op. cit.

se déploie

en suspens d'ombre

l'horizon

l'enclos lumineux

bouche

bue par la terre

à l'extrême

spirale du sol

(*IP*, p. 20; je souligne)

C'est bien la main qui suit ce mouvement descendant, alors que l'horizon qui borde l'espace de la représentation devient « l'enclos lumineux » d'une « bouche » où s'enroule déjà la spirale. Car le poème s'avère *corps-voix*, *corps-texte*, paysage qui trace le portrait de ce sujet revêtant « ce décor pour haillon » (*IP*, p. 17). On l'a dit, le décor initialement mis en place dans *L'intervalle prolongé* est parsemé d'ellipses et de creux. Deux isotopies le construisent : la *matière* (parois, murs, cloisons, magma, glaise) et les *anfractuosités* (antre, ravins, crevasse, failles, etc.). Dans un autre extrait, l'intervalle qui ponctue l'écriture se révèle aussi un orifice : « Interstice, gouffre de narrer la blessure. Nulle vibration. Cette faille : orifice. » (*IP*, p. 79) On notera ici l'usage des deux points qui à la fois ouvrent et relient deux propositions au sein de la syntaxe (ici la *faille* et l'*orifice* emmaillés l'une à l'autre), usage encore ponctuel dans les premiers écrits, mais qui deviendra central dans *Ravir : les lieux*.

Le sujet s'incarne dans ce corps textuel, devient sujet-paysage, car il *est* cet espace du poème, cet espace-sujet parsemé d'intervalles. Le poème trace du même souffle la géographie d'une intimité, il en tisse le portrait, en laisse percevoir les mailles. On parle à cet effet de « matière filée » (*IP*, p. 71), de « texture » (*IP*, p. 55), de « tissu broyé » (*IP*, p. 61) et de « sang tissé » (*IP*, p. 15). Comme chez Michel Beaulieu, l'*espace de la voix* lyrique qu'ouvre le poème met en acte un *corps-texte*. Car il s'agit de « [r]evêtir l'intervalle » (*IP*, p. 78), d'exprimer le « [r]esserrement des corps. Géographie, lexique des coïncidences » (*IP*, p. 78). C'est également pourquoi cette subjectivité sera fréquemment représentée par les synecdoques de la « main » (soit la main qui écrit), de la « bouche », du « souffle » ou de la « voix » (soit la parole en acte) ou encore, du regard en mouvement. Cette voix, ce corps

perceptif, s'avèrent en mouvement dans un espace ouvert, où se tissent les représentations. Dans son recueil subséquent, *Hors Champ*, Hélène Dorion écrira notamment : « Je te parle de ce geste / d'un corps se déplaçant / pour écrire ce poème » (HC, p. 93).

1.2 Traverser, chuter, tisser : de la motilité du regard

Ce *corps-texte*, *corps-monde*, dévoile le lieu même d'une fissure où s'ancre le prisme du regard. Les tout premiers vers ouvrant *L'intervalle prolongé* l'exposaient clairement :

la fissure tient lieu
de regard

j'explore
ce vide
(IP, 13)

Alors où s'amorce cette œuvre, une ouverture met automatiquement en branle le mouvement du regard et de la voix. La fissure correspond à ce titre au *regard en acte*, au centre de perception. Articulés à ce centre, le lieu d'énonciation et le moteur d'intentionnalité de cette parole (« j'explore »)²⁶ se révèlent à partir d'un vide. Ce phénomène sera récurrent dans les autres recueils : l'exploration du vide permet chaque fois la mise en mouvement du sujet et de la matière qui compose ce monde lyrique. De la même manière, la pulsion scopique accompagne cette poétique où l'on rencontre, tel que cela sera précisé dans *Hors champ*, l'« [e]space aménagé à même le regard, l'énergie allusive. Au centre du tumulte, l'intrigue des corps racontée, la circulation lente du désir. » (HC, p. 76). L'œil *trans*-porte manifestement le sujet sur cette scène lyrique où les manques et les creux sont explorés à plusieurs égards, tout en déplaçant, entre autres par le recours à la répétition variationnelle, la signification. Puisque « l'œil s'accroche / au délire de l'écume / poulpe frêle » (IP, p. 16),

²⁶ Ce syntagme verbal s'avère, sur le plan syntaxique, le moteur d'*intentionnalité* du sujet d'énonciation, soit ce qui le *trans*-porte, à son *corps défendant*. Car l'expérience sensori-motrice, pour un sujet, met en place selon Pierre Ouellet une *quête*, et l'on peut y retracer « l'émergence de l'intentionnalité comme acte de "tendre vers" ou comme état d'"être tendu vers" » (Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », dans Jacques Fontanille et Claude Zilberberg [dir. publ.], *Nouveaux Actes sémiotiques. Valences-valeurs*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996, p. 6).

« l'œil fend l'effluve / du silence » (*IP*, p. 16), « l'œil remonte le sombre » (*IP*, p. 35), « l'œil s'insinue » au sein de « quelques objets / inertes rencontrés / que le soir traversera // de l'œil / à la main » (*IP*, p. 45). Cet œil qui remonte le *sombre* ou qui fend l'effluve du *silence* illustre à quel point le sujet définit d'entrée de jeu son rapport au soi et au monde sur le mode de la négativité. Ce qui, justement, l'entraîne à remonter, à s'accrocher, à fendre... Parlant à travers la déchirure, il trace dans son sillage même les mouvements de la main qui écrit. Car on évolue bel et bien « Dans le tranchant », comme l'indique le titre de la dernière partie de *L'intervalle prolongé*. Voilà ce qui dynamise ce sujet lyrique et témoigne du constant maillage sémantique qui assure sa perpétuelle transitivité, soit cette avancée qui traduit « l'émoi / du regard quand il marche » (*HC*, p. 99).

D'un autre côté, si l'intervalle se prolonge, c'est en réalité qu'il se multiplie. Ces manques, ces brèches, deviennent en fait des moteurs structurants de cette parole. Comme on l'a mentionné, ce recueil contient une panoplie d'occurrences dérivées de la figure de la faille : fissure, brèche, incision, stigmates, pores, entaille... Il importe essentiellement de nommer la multitude des creusements qui construisent cet univers, et ce, dans ses plus infimes variations. On constate alors moins une insistance synonymique qu'un réel désir d'inventaire. Ce qui semble d'ailleurs énoncé dans ces vers : « autour de moi l'inventaire / se poursuit » (*IP*, p. 60). Ainsi la parenté des occurrences nous ramène-t-elle chaque fois à l'intervalle initial du titre, opérant le maillage signifiant, mais un indice de différenciation se trouve chaque fois ajouté, ce qui produit l'avancée de la signification au sein de la syntaxe. Plus globalement, la signifiante se construit à même ces glissements sémantiques. Le procédé de la *répétition variationnelle*, qui sera davantage omniprésent dans la seconde moitié de l'œuvre, repose de fait sur le même principe : le sujet lyrique tire sa force de ces répétitions qui instaurent un continuel déplacement au sein du *dire*. En ajoutant au motif répété une variation, il y a modulation, avancée à chaque reformulation au sein d'un imaginaire hétérogène où le *même* est impossible. Repensons entre autres à la diversité des mouvements de l'œil, cités précédemment. Les répétitions variationnelles²⁷ accumulent et déplacent perpétuellement le sens dès les premiers écrits, et impliquent aussi un désir itératif

²⁷ Gilles Deleuze parle d'ailleurs du « décentrement perpétuel de la différence » au sein de la répétition (*Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 2).

de *passage*, une véritable historicité en *contrepoints* : « Ainsi tenter à nouveau le passage. Réapprocher. Histoire de contrepoints²⁸. » (*IP*, p. 73) Nommer ces ouvertures et relier les mailles en un tissage textuel devient à l'évidence un moteur d'exploration et de mouvement. Il s'agit bel et bien de cette équivalence, ici marquée par la virgule et l'ellipse du deuxième article, entre « l'espace parcouru, texture de la bouche » (*IP*, p. 75). Et si le sujet réitère à tous égards cette nécessaire motion²⁹, ce mouvement procède par ailleurs du désir, ayant pour visée cet autre que l'on tente inlassablement de rejoindre, et avec qui tisser des liens : « Trajet d'aimer. L'œil réinvente l'horizon. // De partout je te tiens le discours de ma passion. » (*IP*, p. 68)

1.3 Ce qui remue sous la chair³⁰

Si l'évolution singulière de ce sujet lyrique s'inscrit d'abord dans un *corps-texte*³¹, elle relève également d'un désir toujours reconduit, tendu vers cet autre que le poème interpellera incessamment dans la suite de l'œuvre. Le pronom *je* et les verbes actifs abondent dans *L'intervalle prolongé*, explorant les contours de l'œuf où prend lentement forme la subjectivité énonciatrice, pour ensuite laisser une part plus appréciable aux infinitifs et aux évocations du *tu* amoureux. Les mouvements du sujet semblent éclairés par ce parcours actif, cet élan du *je* lyrique vers l'autre. On trouve successivement, dans les « Empreintes du jour » qui ouvrent le recueil : « je résiste » (*IP*, p. 13), « je rejoins la nuit infernale » (*IP*, p. 14), « je calque cette lueur » (*IP*, p. 14), « je m'infiltrer » (*IP*, p. 15), « je bascule » (*IP*, p. 16), « je rejoins / au plus vif du tumulte » (*IP*, p. 19). Puis, la dernière occurrence s'accompagne des « pas » de l'autre :

²⁸ Théorie de l'écriture polyphonique, le contrepoint part de la mélodie et définit les principes de superposition des lignes mélodiques. Il s'agit aussi usuellement d'un motif secondaire qui se superpose à quelque chose, en ayant une réalité propre, soit une juxtaposition (*Le Robert*, 2000, p. 520).

²⁹ « elle passe / la plaie nommée / – seule issue / conforme au feu / l'indice du mot » (*IP*, p. 27), « je traverse la pièce / étalant la cassure » (*IP*, p. 57)

³⁰ « Ce qui remue sous la chair » est le titre de la troisième partie du recueil *Hors Champ*.

³¹ « Corps fébrile multiplié à l'étreinte [...] // Et le péril de dire. Scintillement de l'artère, mais aussi l'hésitation quelque part dans la chair. » (*IP*, p. 75)

blessure explorée
 ton pas
 derrière la cloison
 je multiplie l'approche
 prolongeant ces avenues
 infranchies
 (IP, p. 21; je souligne)

L'ouverture au vide, l'exploration des failles permettent progressivement une ouverture à l'autre. Mais cet autre désiré chaque fois s'éloigne, creusant à nouveau le spectre de la distance. Dans la courte partie des « Déchirures », on trouve ces vers qui décrivent combien le lieu de la rencontre amoureuse se trouve précisément façonné d'intervalles:

Quelque part ta présence
 – rompue

 intervalle façonné
 ce décor qui me parcourt
 trajectoires de l'attente
 (IP, p. 27)

L'intervalle s'avère ici décor de l'attente, portrait d'un sujet désirant, mais il constitue pourtant ce lieu permettant les « trajectoires » même de l'écriture. Car cet espace-sujet se fait rythme-sujet, dont le désir ponctue la trame signifiante, suivant cette « [m]esure périodique de ton désir. » (IP, p. 71) On désirerait arriver, en bout de ligne, là où « [s]e chevauchent les voix et les sens. Dans la douce morsure d'exister, la distance qu'il importe d'habiter. » (IP, p. 77) En outre, cette section des « Déchirures », construites de strophes très brèves séparées – ou devrait-on dire *reliées*³² – par des signes typographiques (ci-dessous figurés par l'astérisque), se termine par une suite de fragments évoquant le travail de l'écriture et de la voix :

J'écris
 cette lueur
 gage du sang sur la pierre

*

³² À propos de ces fioritures typographiques qui séparent *et* rapiècent, Virginie Harvey constate que l'« on assiste à l'inchangé paradoxe de la faille qui à fois joint et sépare, fend, mais ordonne ». (Virginie Harvey, « La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion », *op. cit.*, p. 104)

La faille
 plus loin
 cassure à enlacer
 tout le poids de l'écorce

*

Par cette main l'avancée
 [...]

*

Vertige de l'exil
 ravivant ses angles
 – voix
 rompues dans la lumière
 au dehors indiscernable
 ellipse
 l'emphase du décor
 (IP, p. 28-29)

Reprenons le maillage sémantique qui relie les premiers syntagmes de ces fragments, présentant une progressive expansion de l'espace et participant de surcroît au déport de la subjectivité : « J'écris », « La faille », « Par cette main l'avancée », « Vertige de l'exil ». L'énonciation lyrique se sert de ces failles et ellipses telles de véritables ouvertures qui relancent le maillage textuel. La faille devient « cassure à enlacer », ce qui entraîne l'avancée de la main qui écrit, et cela, du même souffle, soumet le sujet au vertige qui ravive les « voix », bien que celles-ci demeurent, par définition, rompues. Cette logique du maillage témoigne en ce sens du constant effort de structuration au cœur de cette poétique, car il ne s'agit pas que de nommer les manques, les cassures et brèches, il faut surtout les utiliser afin d'architecturer autant la représentation que l'énonciation, et ainsi assurer l'avancée de la signifiante au sein du recueil.

La particularité de cet espace-sujet relève donc de ce patient travail d'intégration des failles et des vides dans la trame signifiante, telle une nécessité de « suivre l'élan vivace » (IP, p. 46). Dans sa préface à l'anthologie d'Hélène Dorion intitulée *D'argile et de souffle*, Pierre Nepveu parle de *consentement*³³ en tant que tension vers une plénitude non encore réalisée, dans cette poésie. Nous ajouterons, consentement au vertige, à cette perpétuelle mise

³³ Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle* (anthologie), coll. « Poésie », Montréal, Typo, 2002, p. 22.

en mouvement du sujet. Dans la dernière partie du livre, *La chute requise*, non loin du vers éponyme, on peut également lire : « Je recommence l'exil. Forme qui résiste à l'étouffement. » (*IP*, p. 71) À partir de cette négativité fondamentale, le poétique acquiert une sorte de force de retournement, de même que la spatialité ouverte se fait moteur de mouvement au sein de l'écriture. Cette œuvre en fournira maintes illustrations : on découvrira à cet effet des fissures dans le monde qui déploient la vision, des failles en soi où chuter pour expérimenter les vertiges de l'intersubjectivité et permettant de tendre vers l'autre, de l'appeler incessamment. L'écriture tire ainsi profit de ces failles, et cette perspective y sera globalement intégrée. D'autres figures de mouvement se grefferont à ces perpétuelles ouvertures ; le souffle tourbillonnant dans l'espace tout comme la voix, la danse des éléments naturels et des corps ou la spirale étoilée qui fait tourner l'univers.

Une même logique se perpétuera donc au fil de l'œuvre : tracer pour ouvrir, pour circonscrire la brèche et ouvrir un espace. Puis, traverser, s'élancer³⁴, explorer ce vide, et tendre vers l'autre, vers ce qui manque. Dans *La chute requise* notamment, le cheminement du sujet s'avère déterminé par cette relation à l'autre, relation qui le positionne dans un perpétuel *jeu de la distance et de l'approche*. Le poème se fait **voi(e)x** où mettre en scène le désir, où appeler incessamment cette rencontre. Car ce que l'écriture cherche à circonscrire demeure fuyant, toute relation s'établit *en différé* : « Signes différés. Cette *voi(e)x* que je cherche incessante. Désirs faufileés au solstice d'être. » (*CR*, p. 67; je souligne) Ce désir exprime également la relation à l'autre : « Ton visage parfois, et l'attente qu'il ponctue. Intervalle corrosif lentement épelle ma folie. » (*CR*, p. 67) Cela, pourtant, relance le désir de rencontre, plongeant le sujet dans cette danse incessante de la distance et de l'approche. La toute première apparition du pronom *nous*, dans cette œuvre, confirme que l'écriture ouvre cet espace même de l'entre-deux (entre la distance et l'approche, entre soi et l'autre) dynamique :

³⁴ À ce titre, les poèmes de ce premier opus mettent déjà en scène le *geste* dans son effectivité. On évoque « de part en part / le geste » (*IP*, p. 52), « le geste de fabuler » (*IP*, p. 25), « le geste de commencer » (*IP*, p. 54). Ce geste d'écrire, de tracer un espace et de relier en son sein des fragments de sens.

il y a l'approche
 – la distance
 qui *nous* recommence
 (IP, p. 56; je souligne)

Lorsque l'on retrouvera à nouveau l'intervalle, dans *Hors champ*, il s'accompagnera d'ailleurs du geste de *rejoindre* : « Les angles qui s'entrouvrent. Intervalle exploré du geste de rejoindre. » (HC, p. 74) C'est dire aussi que le rapport à l'autre demeure tributaire de cet intervalle fondamental, cet espace qui réinvente constamment le désir (ce manque étant aussi appel). Et cela même dans un recueil tel *Un visage appuyé contre le monde*, où l'écriture mimera des accents épistolaires, ce qui renforcera cette présence-absence de l'autre à qui s'adressent les lettres, dans cette relation établie *en différé*. Cette distance détermine en somme la posture de ce sujet désirant, cet espace-sujet – qui superpose en son essence la voie et la voix – où se déploie sans cesse l'élan vers l'autre.

Le recueil *Les corridors du temps* (1988) parlera aussi de cette motion désirante : « Je lis pour toi et moi des poèmes qui apprennent à marcher. Peut-être ainsi nos pas se croiseront-ils un jour » (CT, p. 209), car « [j]e cherche le geste qui sera une route » (CT, p. 222). De manière effective, le poème incarne bel et bien cette « voi(e)x » où recommencer l'approche, où se remettre en chemin, où réitérer le désir de tisser des liens. On pourrait parallèlement ajouter que si *L'intervalle prolongé* constitue la pierre d'assise de cette œuvre, cette pierre s'avère incontestablement fissurée, ou plutôt, elle l'est nécessairement. Le poème à tous les égards retient, borde, il cherche à circonscrire la brèche. Il relie les fragments d'un réel fuyant et littéralement, tient *lieu*. Non seulement la faille est-elle fondamentale, mais le poème également la contient, devenant forme et structure. Cette exigence s'impose d'emblée : circonscrire cet espace de jeu, où la chute demeure requise, incessamment. À même sa mise en relief du manque et de l'absence, le poème érige, construit, devient le lieu d'expérimentation de soi et de l'altérité.

2. VOI(E)X ET CHEMINS DE TRAVERSE

Plus aucun repos : le doute s'est infiltré et il fissure, ébranle, disloque entièrement la seule version du réel dont je dispose désormais, celle d'une fin à venir³⁵.

- Paul Chamberland

Hors champ (1985) comprend cinq parties interrogeant les difficultés du rapport à l'autre, rapport sous-tendu par un constant désir de conjoindre malgré les distances qui perdurent, d'ériger des passerelles entre les êtres et les choses : « Filatures », « Hors champ », « Ce qui remue sous la chair », « Le long des choses » et « Comme une prise sur l'éphémère ». À partir de ce recueil, où apparaît le poème en prose, trois isotopies majeures s'entretiennent au fil des poèmes : l'écriture, le corps et les chemins³⁶. Le terme *corps*, d'entrée de jeu, s'impose tel un mot-motif incontournable dans l'œuvre entière. On y met en scène sa matérialité même, ses textures, ses orifices et ses replis, mais également le potentiel polysémique de ses brèches et ouvertures, comme autant de passages ouverts : « Traversée des textures; en quelque sorte, le corps, instant d'une mosaïque. Sans autre forme que probable. » (HC, p. 75) Les poèmes en prose, couplant dans *Hors champ* des fragments juxtaposés, se conjuguent ici à l'utilisation de l'italique afin de superposer les trames et « reliefs », les « textures » énonciatives. Cela dévoile les « doublures » de ce corps verbal, comme en témoignent les deux premiers fragments du livre. On évoque d'abord une image du corps, mais transparente, presque creuse, au sein de laquelle on apercevrait en filigrane d'autres corps (d'où le verbe « invertir ») :

Une fois encore, il s'agissait d'invertir les corps, d'en extraire la transparence, au-delà même des saccages, confusions et frayeurs; de relever ces traces, car il savait, le corps, s'affubler de doublures.

Parcours de reliefs. Ce qui s'y trame, en provient : écran fait chair.

Car il s'agissait bien de toi et moi.

*

³⁵ Paul Chamberland, « Le sentiment de la fin », *Une politique de la douleur*, op. cit., p. 10.

³⁶ Voir par exemple, seulement dans *Hors champ*, les références à l'écriture (HC, p. 69, 74, 79, 89, 91, 93, 95, 105), au corps (HC, p. 67, 68, 71, 73, 74, 75, 76, 79, 83, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 105, 108, 116, 113, 117, 120) et aux chemins (HC, p. 83, 88, 82, 95, 99, 100, 105, 112, 118).

Savoir, mais plus encore l'agitation. Membranes, circuits, neurones : l'inventaire de vivre. Biologie quotidienne. Palper ce foisonnement des textures dans la conjugaison des gestes. Ou ce qu'il en reste, aux abords du réciproque; le réel happe le corps imbibé de réel.

À simplement regarder le fleuve, nos corps apprivoisèrent la dérive. J'appris les tremblements, la rhétorique de l'esquive.
(HC, p. 67; l'auteure souligne)

Cette image du corps, dans le premier texte, se fait *transparence*, *doublures*, puis *écran*, et laisse néanmoins entrevoir les reliefs flous du *toi* et du *moi* dont on tente de tracer les contours. À ce portrait abstrait se juxtapose, en contrepoint dynamique dans le second texte, un corps biologique, vivant, davantage « imbibé de réel », dont seule l'écriture poétique saura traduire l'agitation, le mouvement du vivre. Cette difficulté initiale d'*incarnation* s'est donc transformée, au fil des lignes et « traces », en un corps-texte lyrique qui se fait « [m]embranes, circuits, neurones » (HC, p. 67), comme chez Michel Beaulieu. Ce corps verbal devient un outil d'expérimentation pour « extraire », « relever », « savoir », « palper », puisqu'il s'agit d'un corps parlant³⁷, en acte, dont on observe la « biologie quotidienne », cela permettant de dresser « l'inventaire de vivre » (HC, p. 67).

Paul Valéry, dans ses « Réflexions simples sur le corps », évoque cette force de l'expérience artistique permettant de créer un *Corps Imaginaire* qui surplomberait toutes les facettes de l'expérience corporelle, et qui permettrait de poser ces interrogations infinies :

[Q]uelle est l'origine de la vie et celle des espèces; si la mort est un simple changement de climat, de costume et d'habitudes, si l'esprit est ou n'est pas un sous-produit de l'organisme ; si nos actes peuvent parfois être ce qu'on appelle libres (sans que personne ait jamais pu dire ce qu'on entend au juste par là); etc³⁸.

Valéry espérait, non sans une certaine utopie, que ce corps imaginaire incarne « l'inconnaissable objet dont la connaissance résoudrait d'un seul coup tous ces problèmes, car ils l'impliquent³⁹ ». Chez Hélène Dorion, le corps lyrique met en question les intervalles

³⁷ « Que dire que le corps n'ait déjà parlé? » (HC, p. 75)

³⁸ Paul Valéry, « Réflexions simples sur le corps », *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 1944, p. 607.

³⁹ *Ibid.*, p. 607.

au cœur du connu, ouvrant à des zones encore invisibles⁴⁰, mais sur un mode mineur. Il ne mène guère à la Connaissance totale, il préserve plutôt les lieux d'ombres et de déchirures au cœur de l'expérience contemporaine du monde, tentant plus simplement de réapprivoiser un semblant de *réel*. Michel Beaulieu représentait le corps tel un lieu *pulsionnel* de douleur et de désir, prenant des dimensions biologiques et scientifiques, mais dans une perspective quotidienne, intime. Également imprégnée de dimensions biologiques et scientifiques, la douleur, dans l'œuvre d'Hélène Dorion, semble toutefois moins viscérale, puisque toujours filtrée par un processus réflexif, processus quasi *cérébral* dirait-on, et qui l'objective.

Or, ce corps lyrique retisse partiellement le réel, reconstruisant malgré tout dans le poème des fragments réorganisés de celui-ci. Tous ces « saccages, confusions et frayeurs » se voient redonnés au texte aussi « simplement » que le fait de « regarder le fleuve » (*HC*, p. 67) lentement s'écouler. On met donc en scène un corps parsemé d'orifices et de matière en cherchant à faire apparaître dans les reliefs et textures du poème « [l']obscur point de vue du corps comme histoire du désir » (*HC*, p. 68). Cet *écran fait chair* multiplie les mirages, ces représentations déformées du monde, de soi et de l'autre : « De miroir en miroir, l'inexacte inscription, la déchirure devenue matière. » (*HC*, p. 69) Or, ces représentations successives et changeantes déplacent le sujet lyrique : « La vitre et ses reflets / l'autobus qui m'emporte / depuis le jour jusqu'en toi / ce soir / les corps travaillent aux migrations » (*HC*, p. 116). Ce jeu de miroirs et d'inversions, figurant également la rencontre de deux corps féminins – rencontre qui se transforme aussi, par d'autres références à un corps masculin⁴¹, en une sorte de « triangle » amoureux douloureux dont les pointes semblent en oscillation constante⁴² – est reproduit dans l'organisation textuelle même par le recours fréquent à l'inversion syntaxique : « toujours au plus près / de ce qu'elle dicte au corps / la nuit [...] » (*HC*, p. 105). Ainsi la subjectivité se dissémine-t-elle dans ce corps-texte mouvant, vivant : « S'infiltrer à

⁴⁰ « De l'histoire cette version / des faits sur le corps antérieur / une autre façon de dire / ce qui se déroule / sous le visible » (*HC*, p. 89).

⁴¹ « Cela l'étonne-t-il / l'odeur / de son corps sur le mien / les vêtements imprégnés / de ce geste survenu / tel un jaillissement / cette façon d'entrer / en moi ces traces / du réel dans sa voiture » (*HC*, p. 117).

⁴² Car « des semaines entières / à se mettre sous la dent / les fissures de chacun / les points de fuite et tu sais / mieux fuir que moi » (*HC*, p. 111). Puis : « Du triangle tu / confondis le premier terme / de ma vie ne retenant / que la tienne occultée » (*HC*, p. 111).

même l'impalpable. Y refaire cellules, tissus, nerfs, muscles, tendons... – tout ce corps *peut-être*. » (HC, p. 71; je souligne)

2.1 Ce corps tendu vers toi⁴³

Les poèmes témoignent, on l'a vu, de cet incessant désir de rencontrer l'autre. « *Cherchant cette faille propice à l'accès*, écrit Hélène Dorion, *ces traces d'une proximité, il y a ce monde réinventé à même le geste d'aimer*. » (HC, p. 77) Mais la distance semble inévitablement reconduite, le parcours demeure ponctué d'intervalles, alors que l'adresse au *tu* amoureux interpelle itérativement cet autre, si près et si fuyant à la fois. Car la lyrique amoureuse, à l'aube du XXI^{ème} siècle, réapparaît dans nombre de textes québécois, selon Paul Chanel Malenfant, et cela à la manière d'une négativité dynamique, élan même d'une écriture qui se met constamment en scène :

Forme moderne du vertige, résurgence du spleen et de la mélancolie, indice d'une relation revisitée à l'autre que le texte interpelle, le propos d'amour se désigne inévitablement comme mal d'amour, peut-être aussi comme stimulant malaise d'écriture, cela qui la relance, la déplace, l'active en l'énergie de son inachèvement même⁴⁴.

Hors champ s'ouvre d'ailleurs sur cet exergue d'Octavio Paz aux accents programmatiques : « Je fais mourir de faim l'amour pour qu'il dévore ce qu'il trouve. » (cité dans HC, p. 65)

Dans cette seconde publication, à la mémoire de Michel Beaulieu, l'écriture travaille parallèlement à maintenir une forme d'ambiguïté des postures énonciatives (entre le *je* et le *tu*), notamment par de constants glissements pronominaux. L'énonciation lyrique se diffracte du même coup en diverses tonalités : on relate la solitude du sujet écrivant, on mime un discours rapporté (de cette amoureuse disparue), on ajoute aussi des intertextes

⁴³ Extrait des *Retouches de l'intime* : « [...] ce corps / tendu vers toi » (RI, p. 167).

⁴⁴ Paul Chanel Malenfant, « Lettres, fragments et discours amoureux », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2 (47), 1991, p. 345.

anglophones⁴⁵. Ces modulations énonciatives s'accompagnent d'un tournoiement des postures pronominales qui se joue principalement dans les extraits en italique. Dans un poème, *elle* représente l'amoureuse dont le *je* rapporte les propos : « *Elle me dit chercher les chemins qui mèneraient jusqu'à moi, je cherche l'exil* » (HC, p. 69). Plus loin, on rencontre une autre forme de discours rapporté, alors que le *je* se réfère ici à l'autre annonçant au sujet écrivant son départ⁴⁶ : « *Avant de partir, j'ai essayé de te rejoindre, mais tu n'étais pas là* » (HC, p. 72). Dans cet autre extrait, on passe du *je* de l'amoureuse au *je* du sujet écrivant, et ce, au sein de la même phrase, soulignant que c'est bien une seule *voix* lyrique qui orchestre cette succession de postures énonciatives :

*Je t'attends
dit-elle mais c'était moi
l'attente
(HC, p. 114; je souligne)*

Cette circulation expose avant tout la solitude du sujet lyrique, ce *moi-attente* dont le cheminement, bien que ponctuée de rencontres, demeure déterminé par l'absence et la disparition.

Ce discours ne dissimule donc pas ses effets et conserve une certaine distance critique en mettant de l'avant la mécanique de son *faire*. Il n'est pas rare, dans cette œuvre, de rencontrer des commentaires sur le processus même d'écriture, de véritables segments d'art poétique, tel celui-ci : « Scénario des tracés, des instants. L'écrire serait polyphonique. » (HC, p. 74) Cet extrait s'avère par ailleurs suivi d'une évocation plus concrète de lieux urbains, puis du désir de circulation, qui précisent le caractère de cet espace-sujet (errant nocturne, nomade parmi les nomades, transitif) :

⁴⁵ Des extraits de chansons populaires (Elton John, Alan Parson, Cat Stevens, Leonard Cohen), et cette citation de la poète dissidente canadienne Susan Musgrave, « *there's something in you that's different* », répétée dans la dernière partie du livre tel un refrain obsédant qui contaminerait la pensée.

⁴⁶ Le sujet évoquera à maintes reprises cette silhouette fuyante, dans *Les retouches de l'intime*, qui disparaît dans l'embrasure de la porte : « Je te revois dans l'embrasure d'une porte, et les phrases s'entremêlent comme si les mots de ce désir entre nous n'avaient pas été prononcés. » (RI, p. 141) « La pièce est vide maintenant. Tu as rouvert l'angle des disparitions. Mon regard, ma main, mon désir se dépouillent de toi. » (RI, p. 150)

Le parcours de la ville, les bars, les cafés. Nomades au crépuscule, incursions brèves parmi la cohue, corps cohésifs jusqu'à n'être plus que palpables.

Y circuler. Y refaire sa passion.
(HC, p. 74)

Car l'écriture est le *scénario des tracés*, des instants, au fil des déambulations de ce sujet lyrique évanescant, anonyme parmi la cohue. Cette mise en scène d'événements ordinaires, de ce qui *se passe* sobrement, établit dans le poème une forme de durée fuyante. Le potentiel polysémique du terme « passage » se voit partout rejoué, dans cette poésie, conjuguant voix murmurante et voie ouverte : « [...] cela se *passait* / un certain soir près de mon corps / tu murmurais quelques *passages* / du désir en toi et ces mots / cachaient croyais-tu / le tremblement des gestes » (HC, p. 120; je souligne). La mise en espace (des failles, des distances), acquiert alors les qualités d'un espace-temps⁴⁷ de négativité dynamique, puisque l'écriture, en tant que cheminement perpétuel, témoigne de l'ampleur du rien :

sur le chemin qui existe
entre toi et moi
l'ampleur du rien
pour témoigner de ce qui fuit
(HC, p. 99)

La relation à l'autre se construit en substance sur le mode de l'éphémère (perte et distance à la fois), et pourtant, les chemins forment des *passages*, fils et traverses possibles entre les amants, entre les vies. Ce projet s'avère explicitement formulé dans le recueil subséquent, *Les retouches de l'intime* : « Je marcherai sur les chemins que tu poses, comme une façon de combler la distance entre la vie et moi. » (RI, p. 128) Dès le début de cette poétique, on met donc de l'avant les chemins que tressent la rencontre des corps amoureux, mais plus encore l'importance du cheminement comme tel, de l'avancée de cette subjectivité qui expérimente diverses relations au monde et au langage, en tant que possibilités d'habitation du réel et en tant que possibilités de reconfigurations de l'espace poétique. Déjà les horizons du paysages

⁴⁷ Remarquons que, selon Isabelle Cadoret, les constants liens entre les images de l'espace et du temps sont une des caractéristiques principales de ce sujet lyrique. Voir Isabelle Cadoret, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2000, 99 f. Voir aussi Isabelle Cadoret, « "N'être rien qu'un instant / de l'univers" : l'expérience du temps et de l'espace chez Hélène Dorion », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 103-116.

pointent vers le hors champ, vers un espacement qui cherchera à dépasser incessamment ses limites, à parcourir les distances, à tendre vers un au-delà qui offre de nouvelles lumières sur l'ici.

2.2 Une cinétique des disparitions

Les retouches de l'intime (1987) regroupent de brefs poèmes en prose d'une seule strophe et une seconde partie, correspondant à une sorte d'épilogue, cette fois versifiée⁴⁸. Ce dialogue de la prose et du vers s'avère particulièrement intéressant puisqu'il accompagne une réflexion sur la spatialité du texte, qui trouvera de fertiles déploiements dans les recueils plus récents. Mentionnons d'abord que le motif de l'avancée est omniprésent dans la partie des poèmes en prose, empruntant au registre narratif une certaine *déambulation* énonciative qui déploie le *fil* des événements :

Au bout du *fil*, l'aperçu de la journée, de la semaine souvent. Je trouve quelque part un prétexte pour ta voix, ton visage. Sans savoir ce qui reste du *fil* tenu que l'on pose *entre soi et l'autre*, je marche dans la forêt, cherchant une pierre qui me parlerait de toi.
(*RI*, p. 129; je souligne)

Car la forme même du poème en prose, rappelons-le, invite au transitoire. Thierry Bissonnette remarque à ce propos que le poème en prose, depuis Baudelaire en passant par Rimbaud et, plus tard, Jacques Réda, demeure la forme poétique idéale afin de figurer les déplacements parfois chaotiques de la vie moderne, sorte de *promenade en prose* : « La découverte de soi-même par le déplacement, l'altérité géographique comme moyen de transformation intérieure font partie d'un *topos* où l'exploration formelle accompagne naturellement la suggestion de l'imprévu, du hasard⁴⁹. » Cette déambulation poétique, chez Hélène Dorion, affronte d'abord une altérité intérieure, pour ensuite gagner le sentiment

⁴⁸ Dans la rétrospective *Mondes fragiles, choses frêles*, les poèmes en prose d'une seule strophe sont réunis par deux, mais séparés par un signe typographique en forme de losange. Il en va de même pour la seconde partie, où il s'agit de poèmes versifiés également couplés, hormis le dernier poème du livre qui est seul sur la page.

⁴⁹ Thierry Bissonnette, « Joël Pourbaix : tribulations d'un poète en prose », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 89-90.

amoureux et se déployer peu à peu vers une géographie plus vaste. Pour le moment, le recours au poème en prose permet à la subjectivité d'expérimenter sa mobilité dans un rayon qui va de l'*en soi* à la chambre, puis progressivement à la rue et, un peu plus loin dans le livre, à la ville. L'accumulation des propositions relatives accompagne cette avancée en territoires négatifs (sans fond et imprégnés de solitude), là où le récit pourrait se recommencer sous d'autres avenues, « d'autres figures » :

Comme une forme sans fond, *je marche* sans vraiment avancer vers un lieu qui rassemblerait à la fois ton visage et le mien. *Je te parle* en taisant la distance qui m'enserre. *Je pense* à ce qui se recommence, sous d'autres figures.

(*RI*, p. 130; je souligne)

L'équivalence se voit d'ailleurs rejouée fréquemment entre l'avancée de la subjectivité et la pensée, ce dont témoignent ici les trois syntagmes verbaux : « je marche », « je te parle », « je pense ». Promeneur solitaire, le sujet demeure attentif à ce qui se fait et se défait, suite de figurations et de défigurations qui relancent le dire. On évoque même une sorte de *récit* à venir : « Tu restes là, attendant que s'ébauchent un nouveau récit. » (*RI*, p. 139) Ce constant souci de lisibilité, que l'on a aussi étudié chez Jacques Brault⁵⁰, s'attache à offrir une écriture en apparence accessible, préférant les mots simples, les échos de la parole commune ou encore des procédés stylistiques qui ne cherchent pas à masquer leurs effets. Dans ce recueil, par exemple, on privilégie la comparaison, l'accumulation de propositions relatives, la répétition de mêmes termes (corps, chemin, pièce, arbre, ombre). Cette lisibilité tient également au contenu : on annonce clairement qu'il s'agit du récit d'une rupture. Néanmoins, cette apparente narrativité fait place à une remise en question du poétique, qui expérimente ses contours et ses limites, et à une remise en cause de la représentation. Au-delà de l'anecdote, des événements relatés et de l'effet autobiographique, c'est par le travail de figuration que le poème en prose se fait *poème*, court-circuitant la linéarité narrative pour plutôt chercher une densification du signifiant : « La primauté des signifiants dans une forme condensée assure à la fois une concentration des réseaux du sens et une ouverture vers le lecteur : c'est en cela que le poème en prose est poème⁵¹. »

⁵⁰ Tant dans son utilisation de la *prose du poème* que dans sa pratique de la forme même du poème en prose.

⁵¹ Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 43.

On sait effectivement, au moins depuis les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, que chaque texte constitue une sorte de *moment* autonome (tel un instantané photographique), mais qui s'avère relié à l'évolution de l'ensemble des poèmes en prose (dont les moments successifs s'apparentent alors à une coulée cinématographique). Au cœur de ces *Retouches de l'intime*, le récit initial d'une rupture devient le théâtre d'un déploiement de figures de l'absence qui se tissent au fil des poèmes, dans un tournoiement qui, par la répétition des scènes, construit des mailles sémantiques. Ces modulations rythment l'espace-sujet qui s'ouvre comme on prendrait le large, comme on se jetterait à la mer, motif souvent évoqué dans ce livre et qui deviendra récurrent dans la suite de l'œuvre : « Un jour je partirai, j'irai à des milliers de kilomètres de toi. [...] Je serai cette vague qui avale la terre » (*RI*, p. 144). Ainsi, l'écriture de ces scènes lyriques trace « le mouvement désentravé de la mer » (*RI*, p. 132) et, dans cette reconstruction même, « une musique *dessine* le mouvement de la mer » (*RI*, p. 142; je souligne).

Ce flirt avec la mise en fiction (le récit d'une rupture) devient par surcroît une modalité de l'adresse lyrique qui, tout en se mêlant à la prose du quotidien, permet d'accéder au poétique : « Puisque la phrase tend vers toi, je ne cherche plus ailleurs les issues du quotidien. Il n'y a pas d'autres pages pour les versions premières; tu deviens une réalité que déploie la fiction. » (*RI*, p. 149). Le poème en prose, tout comme l'écriture du fragment, devient dès lors une manière pour les poètes contemporains de remettre en scène un discours amoureux plus actuel, à la fois déceptif et lucide, dépourvu des illusions de la pleine élévation lyrique :

En ce réinvestissement du « je », personnel et singulier, dans le travail des formes et des textes, l'éternel discours amoureux se recycle; il semble parfois s'infléchir de nouveaux affects, comme réactualisé à la faveur de l'angoisse d'une fin de siècle, porté par une conscience alertée du désastre et de la catastrophe. Écrire, dès lors, c'est souvent « écrire l'amour » sous le mode du fragment et de la subjectivité sinistrée, de la discontinuité et de la rupture⁵².

Cet attrait pour les relations de proximité, loin de représenter un repli stérile sur soi, met plutôt en acte le problème au cœur du sentiment contemporain d'extrême solitude et cette

⁵² Paul Chanel Malenfant, « Lettres, fragments et discours amoureux », *Voix et Images*, op. cit., p. 345.

viscérale difficulté d'habiter un réel dysphorique⁵³ : « J'essaie de trouver un lieu où la vie me serait possible, mais j'habite si loin de certaines avenues du réel. » (*RI*, p. 149) Car en un sens, « nous baignons dans la répétition » (*RI*, p. 143) des difficultés quotidiennes, des ruptures, ce qui pourtant relance le désir, et l'écriture. Le poème, par retouches successives, tente alors de reconstruire ce *lieu* où un réel vidé de toute transcendance⁵⁴ feraient à nouveau sens : « Ce vide a la beauté durable du silence, et je ne sais si je peux vivre des matières du réel autant que de leur absence, leur disparition. » (*RI*, p. 150) En tant que couloir de l'attente, le poème instaure une possible tension vers l'autre : « Lorsque la page ouvrira sur la rencontre, tu seras là, au bout d'un couloir, pour figurer la fiction. Et je ne tremblerai pas. » (*RI*, p. 153). Cette mise en espace invite au cheminement et à l'espérance d'une rencontre apaisée :

Par quel chemin me rejoindras-tu? Quelle musique et quel geste de toi
parviendront jusqu'à moi qui ne suis qu'une ombre sans tracé? Je voudrais
me souvenir de toi dans un autre décor que celui du silence. Un jour je
marcherai jusqu'au centre de ce monde, et tu m'y auras attendue, immobile et
sans autre désir.

(*RI*, p. 131)

Visée prospective (marquée par les verbes au futur) et incertaine (dont témoignent les formules interrogatives), on cherche à retrouver le « centre de ce monde » afin de s'ancrer quelque part, sachant pourtant que ce centre sera probablement vide, condamnant à la motion perpétuelle ce *moi qui ne suis qu'une ombre sans tracé*. C'est dire aussi que l'*être-ensemble*, dans les années 1980, s'avère bien plus problématique qu'au cours de la Révolution tranquille, où l'on fantasmaient sur tous les moyens de briser les solitudes :

⁵³ On y reviendra.

⁵⁴ La question de la transcendance, dans cette poétique, mériterait en soi une étude approfondie tenant compte des différences, multiples et complexes, entre une approche philosophique appliquée à la pratique poétique et la transcendance au sens strictement philosophique. Rappelons que, par exemple, la transcendance ontologique heideggerienne implique une « détermination transcendantale de la nature humaine » (François Jaran, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du *Dasein* comme source d'une *metaphysica naturalis* », *Les études philosophiques*, vol 1, n° 76, p. 50). Jaran explique que, pour Heidegger, il existerait une essence métaphysique inhérente à l'être, relevant en cela d'une vérité ontologique amenant au dépassement systématique, à l'élévation vers les idées. Si Hélène Dorion souligne dans ses écrits essayistiques la portée heuristique de sa démarche poétique, ce qui témoigne d'un réel projet pour l'auteure, les poèmes demeurent toutefois attachés aux formes du provisoire et de l'impossibilité ontologique, ainsi qu'à un mouvement ramenant impérativement la focale vers le menu, le manquant, la brisure.

Le « nous » des années quatre-vingts vient bien sûr après : après une entreprise (certes en partie réussie) de repayement de la culture québécoise; mais aussi après cette prise de conscience – dont le moment symbolique me paraît être le « centre blanc » qu'a indiqué et creusé Nicole Brossard – du caractère cyclique, insensé et fugitif de toute fondation, de toute présence ou identité à soi. Mais ce « nous » dépaycé se trouve aussi à coïncider avec le dépaycement qui caractérise la culture post-moderne [...]⁵⁵.

Rencontrer le monde, c'est d'abord rencontrer son absence, et l'exil perpétuel dans lequel semble se mouvoir tout sujet contemporain. Ainsi s'agirait-il plutôt de plonger au centre du nulle part, au cœur de ce *no man's land* également mis en espace par Jacques Brault. Errant perpétuel, expatrié de l'histoire, ces sujets lyriques revêtent alors les oripeaux d'un sujet-ombre ou d'un sujet-poussière.

On a déjà mentionné une progressive expansion de l'espace, chez Hélène Dorion. Dès les premiers textes des *Retouches de l'intime* se met en scène l'espace d'une chambre, une pièce évoquant la chambre du corps dont on tente de saisir les contours, comme dans cette strophe où l'on trace subrepticement sur le mur quelques traits frêles d'une vie, et qui annonce sans contredit certains extraits des *Murs de la grotte* :

Mes doigts sur ce mur
quelques points quelques traits
dissimulant l'impartageable
poussière d'une vie
(HC, p. 101)

Cette pièce se révèle presque vide (peu de détails ou d'objets pour la décrire), chambre noire⁵⁶ ou chambre de l'œil qui organise l'espace du poème en corps-texte, corps-monde. Plusieurs fragments évoquent ce paysage lyrique déserté tel un corps-texte tendu vers l'autre, car nous nous retrouvons effectivement au cœur de cette chambre d'écriture qui rejoue les scènes d'un amour déçu et que les nombreuses formules interrogatives réinterprètent : « Peut-être viendras-tu par un autre chemin que celui du désir, par d'autres pores que les miens. Alors je resterai là à tourner sur moi-même, à inventer d'autres entrées. » (RI, p. 133) Ou encore : « Ce geste te rejoint-il? » (RI, p. 142) Or la solitude du sujet s'en trouve

⁵⁵ Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 189.

⁵⁶ « Seule, je veille sur le silence de la pièce. » (RI, p. 138) « La chambre est noire. » (RI, p. 141) « Dans la pièce, la lumière faiblit. Nous descendons vers cette noirceur. » (RI, p. 149)

inévitablement renforcée : « Ces heures, ces regards, ces mots déposés au bord de toi. Tout cela qui fuit, et moi, comme un mode de ce glissement. » (*RI*, p. 139) Ce manque toutefois ranime la transitivité du sujet lyrique, qui se mêle à la poussière d'un chemin ouvert : « Je suis seule dans cette marche qui est aussi le chemin. » (*RI*, p. 139).

La chambre d'écriture où le sujet semble tourner (retournant, littéralement, le récit de cette rupture en tous sens), entre autres figurée par les nombreuses références à la langue, se fait aussi lieu de projection, écran sur lequel apparaissent ces morceaux de *toi*, ces scènes rejouées. Celles-ci s'avèrent alors retouchées et reconfigurées sur l'écran-poème de cette pièce, cet espace-sujet qui *imagine* : « Dans la pièce, une lumière ambre retouche l'intime. Nos corps se croisent. Alors j'imagine une musique, et des mots sur le mur. » (*RI*, p. 145) Il s'agit donc de tableaux en mouvement, de scènes répétées sur lesquelles on multiplie les prises de vue, les angles d'approche, dans un mouvement qui dépasse l'événementiel pour rencontrer une *cinétique des disparitions*. Rappelons que, chez Baudelaire, « la modernité est une vitesse pure des images, sans finalité, *image vide* en réalité⁵⁷ » et que le travail poétique, en contrepartie, tente de relier des instants photographiques, des images dont on pourrait saisir l'essence et les contours propres, mais qui demeurent en mouvement dans la chaîne des poèmes en prose. Il développe en ce sens ce qu'André Hirt nomme une *vision cinématique de l'image*, car « l'immobilité (ce qu'on appelle figure) ne sera qu'une correspondance, ou une constellation, une courbe constituée de liaison de points entre les mouvements multiples⁵⁸ ».

Dans le Québec des années 1980 et 1990, on pressent combien cette relation aux images vides des discours ambiants⁵⁹ (la publicité, la culture de masse et de divertissement, les sophismes politiques, etc.) et à leur vitesse d'enchaînement effarante remet en question l'écriture poétique. Certains poètes décideront d'ailleurs de jouer sur ce vide, de le montrer,

⁵⁷ André Hirt, *Il faut être absolument lyrique*, op. cit., p. 122.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁹ Et qui n'est pas sans liens avec la fin des métarécits (religieux, culturels, politiques) annoncée par les théoriciens de la postmodernité.

en reproduisant ces langages dans un esprit ludique ou parfois davantage spectaculaire⁶⁰. Or, selon Pierre Nepveu, la poésie québécoise postformaliste, et même chez les Denis Vanier ou Renaud Longchamp auxquels se réfère notamment le critique, rencontre à tous égards ce problème avec le réel : « La fréquence du mot "réel" dans la poésie québécoise des années quatre-vingt paraît proportionnelle à la difficulté que l'on a à atteindre une réalité devenue entité abstraite⁶¹. » Pour Hélène Dorion et certains poètes québécois associés à un intimisme de sobriété, il s'agit alors d'opérer des ralentis, de rejouer des scènes (de l'enfance, de relations amoureuses), parfois même banales (le premier café du matin et autres routines du quotidien, l'errance dans les non-lieux contemporains⁶², etc.), afin de réinterroger une possible habitation du présent. Paul-Chanel Malenfant parlera à ce titre d'un *éloge de la lenteur*⁶³, en commentant *Un visage appuyé contre le monde*. Au-delà du sabotage ou de l'urbanité rebelle de l'ère postmoderne, cette habitation passerait d'abord, aux yeux d'Hélène Dorion, par une patiente interpellation, mettant en jeu les divers modes de relation immédiate avec l'autre, à même les intervalles et les déchirures.

⁶⁰ Sans revenir sur les querelles, dans la poésie française des dernières décennies, opposant les lyriques aux textualistes (dont Christian Prigent et ses mises en exposition de la *patmo* du discours ambiant, demeure une figure centrale), soulignons que les poètes québécois contemporains, au fait de ces discussions, n'ont pas adopté de positions aussi dichotomiques, préservant une forme de circulation au sein des diverses pratiques et expérimentations en cours. Plusieurs vont vers le poème en prose, puis reviennent au vers, parfois en opérant des détours marqués par des expériences plus radicales ou en dialoguant avec les artistes visuels de tous horizons. Pensons par exemple aux écritures des femmes, dont le parcours exemplaire de Nicole Brossard a été détaillé dans les chapitres précédents. Ou encore à Paul-Marie Lapointe qui, dès *Arbres* (1960) et *Pour les âmes* (1965) oscillant entre un lyrisme jazzé et l'expérimentation automatiste, revendique la liberté totale du poétique par rapport aux idéologies. Il poursuivra ensuite, sans délaisser l'énonciation lyrique, une démarche « matérialiste » dans *écRiturEs* (1980) et *Le sacre* (1998).

⁶¹ Pierre Nepveu, « Quelques voyages dans le réel », *Spirale*, novembre 1985, p. 3.

⁶² « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens [...] que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux », écrit Marc Augé (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 48). On reviendra sur cela en abordant *Le hublot des heures*. Rosalie Lessard a d'ailleurs constaté que les non-lieux contemporains, tels que définis par Augé, sont déjà présents dans *Sans bord, sans bout du monde* et *Un visage appuyé contre le monde* (Rosalie Lessard, « Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, f. 30-33).

⁶³ Paul Chanel Malenfant, « Lettres, fragments et discours amoureux », *Voix et Images*, op. cit., p. 346.

Dans un autre fragment des *Retouches de l'intime*, on précise qu'à l'horizon de ce paysage lyrique se trouve désormais déporté ce *toi* aimé et perdu, vers qui le regard peut encore se tourner : « Sous la courbure de l'horizon, comme une façon de retenir le désir, je sais que tu es là, derrière ces images fêlées du réel. » (*RI*, p. 149) Si la chambre d'échos qui accueille la parole se configure à l'orée de ce désir de l'autre, ce corps fragmenté dans les images successives, au cœur de cette pièce en miroirs, ouvre le poème à un autre corps, à un autre lieu : « Ton corps révèle un autre corps » (*RI*, p. 149), « agrippée au corps je glisse / vers un autre lieu » (*RI*, p. 164). C'est dire aussi que le sujet se détache progressivement de cette relation de proximité pour ouvrir le spectre de sa visée vers une expérience intersubjective plus vaste. Car « [i]l importe d'affirmer ton absence et la mienne dans l'image de ce monde » (*RI*, p. 137) afin que le poème retisse ces « images effacées / de ce rêve où tu surgis / dans un décor de pièce blanche » (*RI*, p. 164), « cette douceur / qui décante le réel / au bout duquel apparaît *ce corps / tendu vers toi* qui regardes / *ailleurs* maintenant » (*RI*, p. 167; je souligne). L'évolution de l'adresse va dans le même sens, comme on le verra plus loin, en agrandissant le spectre de l'interpellation : relier soi et l'autre, pour mieux interroger par la suite l'expérience humaine et peut-être espérer de multiples rencontres ou chemins de traverse.

En rejouant ces scènes autour d'une rupture annoncée, les poèmes des *Retouches de l'intime* cherchent donc à explorer le lien avec l'autre, à reconfigurer les limites du soi, et ultimement, à retisser des liens avec le réel. En cela nous nous éloignons considérablement des remarques de François Paré⁶⁴, qui parle d'une poésie négative éprise de malheur, immobile et apolitique⁶⁵, et qui témoignerait du « resurgissement, sans égal depuis Saint-Denys Garneau, d'une écriture du désespoir que la poésie québécoise contemporaine

⁶⁴ Il commente entre autres *Un visage appuyé contre le monde* (1990) qui, selon lui, « se démarque pourtant de l'intimisme qui avait fait jusque-là l'objet de l'écriture poétique chez Dorion. C'est qu'ici le sujet ne se contente plus de se replier sur le bonheur de sa propre singularité » (François Paré, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 341).

⁶⁵ « Toute l'œuvre poétique d'Hélène Dorion s'élabore à partir de ce constat d'inefficacité de la poésie – et de l'ensemble des discours humains – devant la force des déterminismes qui à la fois fascinent le sujet et l'empêchent d'agir. » (François Paré, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, op. cit., p. 342).

avait pratiquement oubliée⁶⁶ ». Or, ce qu'Hélène Dorion retient de Saint-Denys Garneau ne semble pas tant cette « écriture du désespoir » que les possibilités déployées par l'élaboration d'un sujet lyrique. Relisons à ce titre la présentation qu'Hélène Dorion a rédigée à l'occasion de la parution des poèmes choisis de Garneau, commentaire qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre de Jacques Brault :

Si le sentiment de rupture, de dédoublement et d'étrangeté au monde, partout présent dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, en constitue en quelque sorte l'origine et la tension créatrice, il ne doit pas occulter son désir profond de faire du poème un chemin de traverse, un mouvement vers l'Autre, de trouver le calme spirituel et la sérénité, ainsi que son aspiration à la joie, lisibles dans nombre de poèmes⁶⁷.

C'est dire que la poète s'intéresse justement à ces *trous dans notre monde* qui permettent le vertige de la subjectivité, en déployant ces perspectives bien au-delà de la situation socio-ontologique dans laquelle Garneau sera venu à l'écriture (pour ensuite la quitter abruptement). Cela accompagne d'ailleurs, dans l'œuvre d'Hélène Dorion, une fertile réflexion sur la marche (historicité singulière, mais aussi marche de l'histoire) et plus tard, sur les mystères de la danse⁶⁸. Le thème de l'univers, au cœur de la réflexion philosophique qu'elle renforcera dans ses recueils de la fin des années 1990, apparaît dès *Les corridors du temps* (1988) et annonce la dynamique intersubjective au cœur de cette poétique. On voit également apparaître, dans les *Retouches de l'intime*, le motif du temps⁶⁹, omniprésent dans la suite de l'œuvre, évoquant autant le quotidien (ce désir de renouer avec une forme de matérialité du réel⁷⁰) que les heures qui s'écoulent et laissent présager le tic-tac lointain de la mort.

Cette conscience douloureuse du temps, grand thème lyrique s'il en est un, prend chez la jeune génération des poètes intimistes des teintes sobrement déceptives. Faut-il

⁶⁶ François Paré, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, op. cit., p. 339.

⁶⁷ Hélène Dorion, « Danser devant l'arche », présentation, dans Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal, Éditions du Noroît; Luxembourg, Phi; Amay, L'arbre à paroles, 1993, p. 15.

⁶⁸ On reviendra sur ce point.

⁶⁹ « Les heures passent et raclent lentement la peau. » (*RI*, p. 132)

⁷⁰ « Il faut ce vent, cet arbre, cette terre pour pouvoir dire encore quelque chose de ce monde. » (*RI*, p. 137)

s'étonner que face à une époque ayant proclamé la mort des métarécits, et entre autres la mort de l'histoire, on ne se reconnaisse plus d'idéalismes? Ne serait-ce alors pas la plus étonnante des formes de résistance que de renouer avec ce qui bruisse dans l'immédiat⁷¹? Car la poésie contemporaine a bien sûr perdu tous ses mirages : « Étrangère, hostile à ses anciens rêves, fatiguée de son impuissance, honteuse de ce qu'est devenu le monde, la poésie voudrait *en finir* avec sa propre histoire⁷². » Et pourtant, nombre de poètes québécois persistent à repenser une parole quotidienne, tissée de menus chaos intimes. Hélène Dorion le précise dans son essai : « À une époque où le contact est devenu affaire d'objets et où la pensée se voit évacuée des langages qui prolifèrent, l'individu ne reste-t-il pas accessible que par ce qu'il a de plus intime, ces *histoires personnelles* qui façonnent la mythologie collective⁷³? » La poésie ne devrait donc céder à aucune effusion sentimentale ou emportement métaphorique, préférant le dépouillement d'une diction attentive, parfois même aride. Une *prose du poème* qui répond à un réel dégradé – en ce pays définitivement impossible et ce non-lieu de l'histoire – et qui va souvent visiter le fragment, la note, la prose d'idées, la lettre, voire le carnet de voyage. Cette dimension narrative de la poésie québécoise des années 1980 relèverait, tel que le précise Pierre Nepveu, d'une forme de « [p]rosaïsme qui est un lyrisme du concept, de l'idée⁷⁴ », c'est-à-dire un mouvement oscillatoire constant entre le vers libre et le poème en prose qu'il nomme le *récitatif* : « Le ton récitatif n'est pas le contraire du lyrisme, il en est le bord, là où le chant vient presque se fondre dans le phrasé du discours, de l'explication, du récit. Le récitatif est le ton même de la voix dépaysée, un peu vagabonde, un

⁷¹ Marie Uguay propose à ce sujet une réflexion éclairante dans son *Journal* : « Je reconnais que toute chose est menacée de destruction, de déperdition du sens. Le monde est menacé de chaos, la nature cache derrière son aspect d'harmonie éternelle la peste, le déséquilibre qui la ronge et l'entraîne de façon irréversible vers sa disparition, du moins vers la disparition de l'aspect serein, "divin", que nous avons connu d'elle. Mais dans ces matins du quotidien, mon esprit ne capte que la beauté et le chaos m'apparaît comme un bienfait » (Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 191). Lieu même de la sphère intime, ce journal par ailleurs se voit partout contaminé de proses réflexives, mais aussi de poèmes, fragments d'un dialogue ininterrompu qui tente de multiplier des éclairages inédits sur ce monde trivialisé à l'excès et sur ce qui, malgré tout, peut pousser à écrire.

⁷² Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2005, p. 10.

⁷³ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. p. 34.

⁷⁴ Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 185.

peu chercheuse⁷⁵. » Le terme *intimisme* serait peut-être alors à repenser; on pourrait privilégier par exemple les expressions lyrisme de l'*immédiat*, de *fragilité*, de *sobriété*, termes qui témoignent de cette conscience exacerbée d'une durée dépourvue de transcendance⁷⁶.

Par contiguïté, on ne pourra acquiescer à la définition que propose François Paré de la négativité, chez Hélène Dorion, qui relèverait d'une sorte de *mysticisme du vide* : « C'est qu'il y a une complicité claire entre le langage et la négativité, et le surgissement fulgurant de la vacuité dont le langage est porteur occupe alors le centre du projet poétique⁷⁷. » Car au-delà de toute fulgurance, cette poésie opte pour une sobriété héritée de Jacques Brault, et l'attrait pour l'évidement s'allie toujours à un désir de circonscrire, de tracer, de relier. Plus encore, le sentiment de manque et les difficultés rencontrées sont constamment mis en tension avec une sorte de vertige revendiqué, une vastitude (nord-américaine⁷⁸) qui, loin d'être menaçante comme elle pouvait parfois le sembler chez Saint-Denys Garneau, devient ici une configuration d'espace où ériger des chemins de traverse. En effet, « s'il y a chez elle des échos indubitables de la *condition postmoderne*, sa poésie ne cesse d'extraire de celle-ci une éthique intemporelle et universelle de la fragilité de l'être et de l'existence comme passage, comme question sans réponse, comme "intervalle prolongé"⁷⁹ ». C'est qu'il importe de ne pas combler les manques avec des illusions fleuries, tout comme la poésie ne saurait céder aux mirages métaphoriques. Le poème, loin de l'effusion spiritualiste qui chanterait une renaissance extatique, permet cependant la recherche d'un *lieu* où apprendre « ce désir /

⁷⁵ Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 187.

⁷⁶ Marie Uguay écrit également : « Je déteste toute écriture mystique, tout univers mythologique, le poème doit être sensuel, matériel, comme tout ce qui m'incite à vivre est tactile, comme tout ce qui se présente comme abstrait en moi n'est en réalité composé que d'éléments définitifs, identifiables par les sens et facilement repérables pour tous les esprits » (Marie Uguay, *Journal*, op. cit., p. 192). Simplicité de l'expression, palpable à tous égards dans la poésie de Marie Uguay, et qui marquera la génération littéraire des poètes intimistes. Cette poésie demeure attentive aux rythmes du quotidien, tentant de relier le réel et l'écriture au sein de ce que Michel Biron nomme *l'extrême de la clarté* (Michel Biron, « l'extrême de la clarté », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 161-166).

⁷⁷ François Paré, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, op. cit., p. 344-345.

⁷⁸ Rappelons que, dans cette poésie, le sable nous ramène toujours à la neige, alors que les lieux visités s'organisent en de vastes horizons *dépaysants* qui rappellent en creux l'Amérique du Nord.

⁷⁹ Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle*, op. cit., p. 10.

de ne pas mourir » (*RI*, p. 168). Cet espace de *dépaysement* et de négativité fondamentale rattacherait en outre Hélène Dorion, malgré ses influences poétiques variées (francophones, anglophones, européennes, etc.), au corpus québécois : « [L]e sentiment de la faille ou du manque ne conduit pas à un désir de reconstruire et de repeupler le réel. Loin d'être à refaire, le paysage demeure une ouverture, une expérience radicale du lointain, d'un horizon qui est moins une promesse que l'exigence d'une approche⁸⁰. »

L'écriture opère en ce sens, à la fin des *Retouches de l'intime*, le passage d'une visée vers l'autre manquant à une tension vers *l'autre* de l'humanité :

Je te quitte soudain
une sorte d'espace plus vaste
que le nôtre perce mon visage
la lumière engloutit les ombres
du quotidien que l'on porte
à bout de bras ce désir
de ne pas mourir
devant l'autre
(*RI*, p. 168; je souligne)

Dans la seconde partie du recueil, on semble parallèlement s'attarder davantage à la question de la spatialité, remettant en jeu les possibilités architecturales que permet la découpe des vers. L'ouverture de l'espace, à même l'épreuve de la négativité, évide le paysage, expérience de désolation qui ramène à *toi* :

Il n'y a plus de boulevards
plus de lampadaires plus personne
n'attend au coin d'une rue
ce qui ne viendra pas
il n'y a que ce silence
devenu le chemin unique
jusqu'à toi des heures passées
devant ces arbres qui façonnent le corps
il ne reste que cet angle
qui ramène à toi
(*RI*, p. 159)

⁸⁰ Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle*, op. cit., p. 13.

Cette scène où le *tu* amoureux incarne un horizon déceptif, creusant un chemin de solitude et de silence, se dit au moyen de termes neutres, voire abstraits : « corps », « rue », « silence ». Quelques éléments de détails situent le décor, ici une rue désertée où miroite ce manque de *toi*. Pourtant, on nous indique que « plus personne / n'attend » « ce qui ne viendra pas », et le poème subséquent annonce une recherche de nouveaux sentiers marginaux ainsi qu'un consentement à cette négativité dynamique : « je n'ai d'autre attente / que celle de l'abandon / hors des sentiers tant / et tant de fois battus / par des pas semblables / à ceux qui creusent / une distance jusqu'à la vie » (*RI*, p. 160). Le dernier poème du livre évoque une autre forme de déambulation prochaine au sein d'un espace inconnu, déroulé *devant soi* :

L'air déroule ses chemins
j'ai devant moi le motif d'une vie
qui ne sait rien d'elle-même
et broie ce qui la touche
dans l'événement le plus banal
je serai l'écho de ce qui m'apprend
un peu de vent cet arbre
cette patience dont on ne parle pas
(*RI*, p. 172)

Ainsi, consentir au dépaysement, à l'abandon, devient un moteur d'apprentissage, alors que la voix lyrique tentera de renouer avec cette lenteur des éléments, ce bruissement d'une patience qui saurait *dire*, même lorsque l'« on ne parle pas ». En transférant ses propriétés aux plus infimes choses du monde dans leur banalité, à la poussière même du chemin, dirait Jacques Brault, le sujet lyrique tentera conséquemment de réapprendre à nouer le dire et le vivre, devenant *une particule livrée au temps*⁸¹.

3. GÉOGRAPHIES DU VIVRE

Les corridors du temps (1988) s'amorcent par cet épigraphe de Lorand Gaspard : « Rien que ce vaste non-lieu / rien que le grand pas sûr de ton égarement » (*CT*, p. 177). On y pressent cet attrait pour la convocation des contradictions qu'Hélène Dorion met partout en œuvre, mais également l'importance avouée de cette ouverture d'espace, même aux abords

⁸¹ Titre de la troisième partie du recueil *Les corridors du temps*.

du rien et du non-lieu, qui déploie une vastitude où projeter ses égarements. C'est que, dans la suite de l'œuvre, on s'emploie à explorer moult degrés de séparation et de distance, tout en déployant divers modes de circulation au sein de ces espaces. Car il ne s'agit pas ici de *faire de la béance* pour mieux écouter passivement le silence, mais bien de jouer avec les discordances, de mettre en relation le proche et le lointain, la rencontre et la distance, le menu et le vaste, la trace et l'éphémère, en élaborant des structures signifiantes qui sauraient offrir des passerelles entre les opposées. En conséquence, tout espace s'articule à la question du temps, dans cette poétique cherchant progressivement à introduire dans l'écriture une tridimensionnalité qui révèle une durée fuyante, suite d'instantanés fragmentés d'un réel dysphorique. Cet essoufflement typiquement humain teinte cette trajectoire ondulatoire comme « la vague qui souffle au sable la force de l'abandon et s'épuise d'elle-même » (CT, p. 225), puis recommence itérativement. À cela s'ajoutent trois éléments essentiels à l'évolution de cette poétique : le *nous* ouvert, le motif de la Terre ainsi que le thème de l'univers. Autrement dit, de ces corridors semés entre le *je* et le *tu*⁸² dans les premiers recueils, on passe progressivement à ces corridors lancés dans l'espace terrestre, comme autant de routes sinueuses qui sillonnaient la planète, comme autant de particules nous permettant d'appréhender les jeux de forces qui organisent la respiration de l'univers. Afin d'explorer ces diverses géographies du vivre, l'écriture procède donc à des jeux d'approche et de distance, relayant la proximité à des épisodes de décentrement, valsant entre le bruissement d'un brin d'herbe et la rotation du globe terrestre, passant d'une pièce vide où rejouer le théâtre de ses solitudes au silence de l'atmosphère lointain qui nous appelle.

3.1 Remonter le fil du temps

Les corridors du temps, qui réunissent de brefs fragments en prose ainsi que des poèmes en vers, débutent par ce projet : « Pouvoir me dire que le temps passe dans la vie. Pouvoir entendre cela sans lever les yeux vers les noirceurs de l'univers, là où tout semble si ténu. » (CT, p. 181) Alors que l'on remet en acte le récit d'une disparition (« tu disparaîs /

⁸² « À l'instant, il y a entre toi et moi ce corridor de l'attrait qui va de ta fenêtre à la mienne, et je sais qu'il m'est possible d'écrire les mots *dérive* et *commencement*. » (RI, p. 135; l'auteure souligne)

lentement en moi »; *CT*, p. 181) se découvre ce lieu d'obscurité *en nous*, et que l'écriture permet déjà de mettre en parallèle avec les *noirceurs de l'univers* citées précédemment : « je dépose quelques phrases / mais il fait déjà si noir / en nous » (*CT*, p. 181). Au cœur de cette noirceur, l'écriture dessine des formes ombrées et se voit souvent figurée par le motif du *fil* qui retrace ces correspondances entre soi et le monde, entre la Terre et l'univers, comme cela se précise un peu plus loin :

Je cherche ce qui, du monde, baigne en moi qui répands les courbes de l'absence.

Peut-être n'ai-je qu'un désir
de vivre l'univers entier
à travers toi n'ai-je qu'une histoire
marcher du désastre au commencement

La Terre tourne et la vie
le sait-elle
qui reste là
dans la pièce vide
(*CT*, p. 185)

Un télescopage des espaces s'opère dès lors et découvre les visages de cette subjectivité, espace-sujet qui esquisse les « courbes de l'absence » au rythme d'une oscillation constante entre le proche et le lointain; *respiration* picturale qui prend son expansion, puis se rétracte, et ainsi de suite. Ainsi passe-t-on du « monde » à l'« en moi », puis on va vers « l'univers » pour revenir à « la Terre » qui tourne et, enfin, à « la vie » suivant la même circularité dans « la pièce vide »⁸³. Car le corps-monde qui se configure au fil des poèmes est d'abord une pièce vide, une chambre d'échos, au sein de laquelle se profilent d'autres corps de superficies diverses, d'autres lieux lyriques : « À quel corps mon ombre se mêlera-t-elle / maintenant que le tien a disparu / sans tromper le vide » (*CT*, p. 187). Le sujet-ombre parcourt du coup l'espace vide, espace en dedans (la solitude en soi), mais intrinsèquement lié au dehors (ici les motifs de la rue et de la ville s'imposent, et deviendront récurrents dans la suite de l'œuvre) : « Dans la rue mon ombre imagine ton corps » (*CT*, p. 189). Toute ouverture de l'espace s'avère synonyme, dans cette poétique, de cheminement et de circulation, ce qui

⁸³ Circularité qui peut *tourner à vide* et éloigner de la vie si on laisse le *tu* amoureux jouer avec les espaces : « Quatre murs des chaises / quelques tables un grand lit / tu déplaces et replaces / jour après jour le visible / mais les décors ne ressemblent / toujours pas à la vie » (*CT*, p. 196).

devient explicitement une modalité de l'écriture : « Je transcris d'anciens poèmes / pour *refaire un décor à l'espace* / dissous dans le silence / que tu laisses *en moi* » (CT, p. 188; je souligne). Ou encore : « Je ne marche plus / sans traîner sous le bras / quelques poèmes » (CT, p. 188). L'énonciation lyrique devient à ce titre une *marche* des phrases, une glisse prosaïque dans laquelle on doit consentir à perdre le *moi* biographique : « *Je marche* depuis des heures avec en tête des phrases sans sujet. Un personnage, H., ne convainc plus du sens. La *phrase sans sujet* est un *glissement* auquel je cherche à consentir. » (CT, p. 196; je souligne). Du même souffle, cette motion mène à l'ouverture intersubjective que cherche sans cesse à réitérer le poème : « L'arbre grince sous la force du vent. *Je marche* vers cet arbre qui a quelque chose à dire de *l'humain*. » (CT, p. 196; je souligne) Simplicité de l'arbre dont les bruissements disent *quelque chose*... Encore une fois, la diction est indissociable d'une mise en espace, alors que le glissement reconstruit ce décor mouvant : « Le décor soudain mobile / accentue la coulée / jusqu'à l'autre qui relie / et désunit » (CT, p. 198). Ce décor mouvant se fait lieu de mise en tension des contradictions à plusieurs égards : « je regarde les passages que le désir ouvre et referme en moi. » (CT, p. 208)

En commentant cette manière d'organiser l'instable, chez Hélène Dorion, Paul Bélanger écrit d'ailleurs que « le propos de la poète n'est pas de donner des réponses, mais de formuler le décentrement des apparences, de creuser des perceptions insoupçonnées par le biais d'une écriture sans repos, toujours en recherche, qui donne accès à l'insaisissable⁸⁴ ». Les décentrement successifs, la mouvance des figurations, autant de retours en soi et de déports hors de soi assurent dès lors la transitivity du sujet lyrique⁸⁵ : « Aujourd'hui il y aura la lumière pour changer le relief de la terre. Il y aura l'être que je suis à travers ce mouvement, et j'essaierai d'y croire. » (CT, p. 200)

Cette circulation concerne également l'invocation tutoyante, dont les ambiguïtés discursives se multiplient, tout en additionnant les référents potentiels. Dans la série de

⁸⁴ Paul Bélanger, « Organiser l'instable », *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, Montréal, le Noroît, 2004, p. 17.

⁸⁵ Et deviendront, comme on le verra plus avant, des modalités ondulatoires de la spirale.

poèmes brefs qui constituent la partie « Une particule livrée au temps », on trouve (je souligne dans les extraits) :

La Terre tourne
toujours sans *toi* (CT, p. 205)

Tu deviens *celle qui écrit*
celle qui se souvient
de ce qui n'a pas eu lieu (CT, p. 205)

Tu deviens celle qui croit au réel
qu'invente la main (CT, p. 205)

Étrangement, le *tu* amoureux perdu change de place avec *celle qui écrit*, alors que le *je* énonciateur, tel qu'il avait été décrit jusque-là (ce moi-attente), semble s'être éclipsé discrètement⁸⁶. La suite suppose que ce *tu* amoureux, tant désiré auparavant, ne pourrait plus, s'il revenait un jour, retrouver les traces de ce sujet biographique que figurait le personnage lyrique H. cité précédemment, personnage qui était confiné à cette chambre intime où il attendait inlassablement :

Ton désir maintenant
se heurte à *moi*
qui n'y suis plus et cela
tu l'auras lu dans l'intime
devenu public
(CT, p. 206)

Désormais, le récit est devenu « public » comme on sortirait tout à coup en plein air. Apparaît alors cette figure lyrique du *Quelqu'un*⁸⁷ : « Quelqu'un prend dans sa main ce qu'a été sa vie et le dépose sur le fil qui tranche l'horizon. Le fil revêtu de sa vie lui ressemble, et ne lui ressemble pas. » (CT, p. 207) Les horizons s'avèrent à l'évidence déplacés⁸⁸, se sont ouverts

⁸⁶ Si on peut supposer une sorte de correspondance où le *tu* amoureux enverrait des lettres au *je* énonciateur, aucune marque textuelle ne le confirme complètement, et on peut alors aussi considérer que ce sujet lyrique tentant de remonter le fil de la vie, par sa posture énonciatrice mouvante, pourra aussi occuper cette place du *tu* qui écrit : « au moment où tu écris / et touches un peu plus / de cette vie qui se tait » (CT, p. 206).

⁸⁷ Que l'on détaillera plus loin.

⁸⁸ On formulait, à la fin de la section précédente, ce souhait : « et plus loin l'horizon cessera de te ressembler. » (CT, p. 199)

d'avantage, et *quelqu'un* renoue en ce dépaysement même avec d'infimes fragments d'humanité : « Soudain *quelqu'un* retrouve *l'humain* dispersé *en nous*. » (CT, p. 207; je souligne) Par la voix, articulée à l'altérité en ce *quelqu'un* dépersonnalisé, on retisse le fil reliant l'historicité d'un sujet aux historicités humaines. Celles-ci se rejoignent un moment *en nous*, en ce *lieu* lyrique opérant la cohabitation vertigineuse des failles (dispersion entre les êtres) et des liens (rencontres, tissages). La quatrième partie du recueil, intitulée « La ressemblance de la terre », présente des lieux aux contours géographiques plus précis, alors que le motif de la ville devient prégnant⁸⁹ et que de nouveaux cycles de voyages s'amorcent (en soi, mais aussi dans la ville). Le sujet lyrique semble dès lors remonter lentement vers ce monde à cartographier, dont il retracera bientôt les reliefs : « La route découvre l'immensité du monde. La montagne n'est plus que le pointillé de la terre. J'essaie de suivre les chemins qui mènent au monde. » (CT, p. 213)

3.2 Ces déserts pour vous approcher

Un visage appuyé contre le monde paraît en 1990 et obtient une reconnaissance marquée auprès de la critique. Ce recueil remet en acte les jeux de distance et d'approche au cœur de cette poétique de la discordance. Dans un collectif paru en 1986, à la suite du premier Festival international de poésie de Trois-Rivières, Hélène Dorion remarquait déjà : « Peut-être n'en aurai-je jamais fini avec ces mouvements oscillatoires du moi. Peut-être me sera-t-il toujours difficile de concilier l'abstrait et le concret, le collectif et l'intimisme, le

⁸⁹ On mentionne concrètement Berlin, cette ville autrefois divisée, aujourd'hui unifiée, mais qui a préservé des traces de cette douloureuse séparation. Rosalie Lessard a d'ailleurs consacré une analyse détaillée au motif de Berlin. D'un point de vue historique, « [à] travers le mur de Berlin, matérialisation du bras de fer idéologique opposant les États-Unis et l'U.R.S.S., Dorion divulgue la hantise du nucléaire. Ce qui explique qu'une fracture locale de l'espace ouvre le sujet au récit d'une vulnérabilité planétaire » (Rosalie Lessard, « Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion », *op. cit.*, p. 50). Selon Lessard, Berlin incarnerait à la fois un *espace détruit* et un *espace ouvert*, témoignage même du monde actuel en déroute et qui est ponctué de *no man's land* : « La chute du mur de Berlin est l'un des premiers pas posés vers la réalisation d'un monde où s'effrite le concept d'État-Nation, vers la mondialisation, la création d'un monde *sans bord sans bout du monde*. » (*Ibid.*, p. 51)

vers et la prose, le poétique et le narratif⁹⁰. » Or l'adresse lyrique, dans *Un visage appuyé contre le monde*, se tourne vers une figure oscillant justement entre l'intime et le collectif, le *vous*, figure qui marque un moment charnière dans cette écriture. De même, le recours au poème en prose s'impose davantage, bien que la versification demeure, prose qui mime la pratique épistolaire dans trois parties (parties I, IV, et VII) respectivement intitulées « Lettre », « Lettre, encore » ainsi que « Lettre, fin ». Les poèmes en prose se voient formés d'une succession de phrases relativement brèves, parfois dans un style télégraphique, comme si on dressait l'inventaire discret de ces états du vivant qui murmurent. Danse des instantanés ajoints les uns aux autres, le phrasé ne cède pas au spectaculaire ni aux effets clinquants. Les propositions relatives et les comparaisons abondent d'ailleurs, comme si cette parole analytique se corrigeait elle-même constamment, cherchant chaque fois la juste expression de son dénuement : « C'est dans ce dénuement que nous commençons, comme on dit continuer; c'est ici que la blessure soigne la blessure, et que ce qui brûle éclaire » (*VCM*, p. 312). Ainsi la parole se met-elle perpétuellement en scène, dévoilant ses mirages, tentant parallèlement de retisser des liens, même fuyants, entre les mots et les choses.

On sait combien le poème en prose participe historiquement d'une remise en cause de la versification traditionnelle et de l'élévation lyrique, plus encore depuis la modernité européenne⁹¹. Au Québec, cette pratique demeure timide jusqu'au début du XX^{ème} siècle⁹², mais prend un essor renouvelé dans les années 1970, alors que le formalisme met le poétique en soupçon à tous égards, rejetant d'un même élan la vision humaniste de la poésie popularisée par les poètes du pays. Pour la génération formaliste, le poème en prose devient alors une machine textuelle permettant de critiquer les conceptions traditionnelles de la poésie. On privilégie même, par exemple chez Normand de Bellefeuille, le terme « texte » :

⁹⁰ Hélène Dorion, *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 70.

⁹¹ Nathalie Vincent-Munnia en retrace les prémisses au cours de la période romantique, alors que l'émergence de la pratique du poème en prose s'inscrivait dans un rapport paradoxal au lyrisme (en le critiquant, mais aussi en le renouvelant); Nathalie Vincent-Munnia, « Le devenir du lyrisme à l'ère du poème en prose », dans Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / France, Éditions Nota bene / Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 263-281.

⁹² Voir Luc Bonenfant, « Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, (83) 2003, p. 125-137; ainsi que Luc Bonenfant et François Dumont, « Présentation », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, op. cit., p. 7-11.

Choisir le texte, c'est indiquer qu'on tient en suspicion la coïncidence proclamée du poème et de l'« authenticité » du sujet-poète. Choisir le texte, c'est placer sous le signe de l'indéterminé et de l'ouvert un sens fatalement problématique, qui ne consent au lisible que pour marquer la distance prise avec les supposés substrats de la poésie⁹³.

Le poème en prose prolifère également dans les écritures des femmes, qui prennent une importance considérable au sein du corpus québécois à partir de la fin des années 1960. Ces écritures renouent rapidement avec la question du sujet, favorisant l'hybridité des genres et une mise en interrogation constante des catégories de la subjectivité, de l'objectivité, de l'autobiographique, du théorique, du prosaïque et du poétique. Le poème en prose, tel que pratiquée par ces écrivaines, correspond esthétiquement à une forme d'éthique, selon Louise Dupré :

Cette forme souple, incluant le récit mais pour le détruire à mesure, en montrer les failles, les manques, ramener la continuité à une discontinuité, la clôture à une ouverture, le fini à l'in-fini, accueille la subjectivité-femme en mouvement, une subjectivité qui cherche à établir dans le langage sa propre vérité, étrangère à la Vérité convenue. Vérité personnelle qui trouve des résonances dans une vérité sociale et historique, dans leur rencontre et leur point de fuite⁹⁴.

Or, la poésie d'Hélène Dorion serait, d'une certaine manière, post-féministe⁹⁵. En tablant sur cette mobilité du sujet lyrique, sans reprendre le combat politique de la génération précédente, on pourrait tout de même affirmer que cette poésie prend appui sur cette hybridation des formes, cette façon de remettre constamment la subjectivité en vertige, pour en arriver à une circulation qui dépasse les catégories sexuelles. L'écriture, à même le banal et l'ordinaire, loin des élans revendicateurs ou de l'affirmation d'un sujet-femme, gagne en effet les territoires de l'intersubjectivité : « Sur ce corps repose l'existence, ordinaire, fléchissante. L'humanité continue, grandeurs et petitesse s'amoncellent. Nous sommes ces quelques remous bordés par la nuit, ce peu d'événements que retient l'univers »

⁹³ Gabriel Landry, « La prose de D'Bell'feuill' : les devoirs du texte », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, op. cit., p. 61-62.

⁹⁴ Louise Dupré, « Louise Coton : le romanesque de la poésie en prose », *Tangence*, n° 47, 1995, p. 41.

⁹⁵ Cela se rapproche de ce que Lori Saint-Martin définit tel un *métaféminisme* qui intègre les acquis féministes tout en mettant de l'avant une subjectivité féminine à la fois tranquillement assumée et profondément inquiète (Lori Saint-Martin, « Un féminisme post-identitaire », *Les pensées "post-". Féminismes, genres et narration*, UQAM, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 26, 2011, p. 12).

(*VCM*, p. 246). Car ce que la poésie des femmes nous aura entre autres appris, c'est précisément que les catégories et les contradictions supposent des distances qu'il est possible de déplacer et de *traverser*, dans un mouvement oscillatoire qui va de l'*en soi* au *hors soi*, de la proximité du quotidien aux débordements de l'histoire. La poésie à ce titre devient un lieu où ré-appivoiser ces jeux de distances. Il ne faut alors pas s'étonner que le poème en prose, forme de la transitivity et de la mise en tension du poétique, ait acquis dans ce contexte une forte popularité. Forme de l'entre-deux, espace discursif vertigineux, nombre de poètes québécois le pratiquent fréquemment à partir des années 1980 et 1990 en mettant en acte un lyrisme définitivement critique. Entre autres exemples, on explore les déports de la subjectivité lyrique qui rencontre l'altérité du monde (Élise Turcotte, *La terre est ici*, 1989), les récits familiaux qui interrogent les rapports de filiations entre les humains (Hugues Corriveau, *Le Livre du frère*, 1998), les limites des formes artistiques et les espaces entre mots et objets picturaux (Denise Desautels, *Le saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, 1992) ou encore, le processus même d'écriture poétique qui se déploie dans la prose et se met en scène (Philippe Haeck, *L'atelier du matin*, 1987; Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, 1994).

Partout dans *Un visage appuyé contre le monde*, on met en tension les contradictions, mais en préservant une sobriété constante, en ménageant les effets d'une langue qui poursuit sa marche tranquille. La lisibilité de l'écriture demeure un trait important dans ce livre où l'on retrouve un registre gravitant autour de l'amenuisement *spatial* (univers du menu, du presque, du fragile, de la poussière), *visuel* (ombres, mouvements d'obscurité ou de faibles lueurs) et *sonore* (bourdonnement, bruissement, murmure) : « Un silence se fait et se défait. Nous devons veiller sur ce mouvement. Tout remue, expulse et rappelle l'obscurité » (*VCM*, p. 252). En relisant Jacques Brault, et quelques autres publications québécoises au tournant de 1990, Paul Chanel Malenfant remarque cette importance de la simplicité et de la lisibilité :

Transparence du langage, limpidité de l'allusion référentielle, lisibilité du poème : voilà donc des stratégies d'accès immédiat au réel souvent mises en œuvre dans la poésie actuelle. Ces efforts d'économie et de dépouillement langagiers qui, à titres divers, déniaient l'opacité du sens et remettent en cause

l'hermétisme poétique, n'excluent certes pas l'énergie laborieuse investie dans la complexe fabrique du poème⁹⁶.

Cette fabrique, on la retrouve notamment chez Hélène Dorion dans de subtils jeux antithétiques entre des catégories sémantiques au cœur desquelles la subjectivité circule librement (le proche/le lointain, le léger/le terrestre, la trace/l'éphémère, la neige/le sable) : « Une clarté se tient au fond de la nuit. Pierres, eaux, ciel, – une lumière est descendue, vouée à l'ombre, au silence. » (*VC*M, p. 233) On combine, dans ce recueil, une simplicité de l'expression (retour des mêmes mots, renvoyant souvent à des thèmes génériques) à une complexité structurelle qui rejoue toutes sortes de contradictions dynamiques⁹⁷ : être là/ne pas être, ce qui fuit entre les doigts/ce qui fait trace. La comparaison accompagne ces modestes glissements qui tentent de dire, par approximations ou par effacements successifs, ce réel fuyant, tel un paysage déserté de ce qui n'est pas encore, paysage lyrique disparaissant par endroits dans la *neige* légère qui ouvre et ferme cette strophe :

Neige légère, comme si la poussière du monde revenait sur nous. Il reste parfois peu de chose : quelques traits sur le visage, les lignes retenues au bout des doigts, des fragments entassés par le temps. Frêles éclats répandus ça et là, *comme si* la marque légère n'était pas encore la marque, *comme si* quelques flocons n'étaient pas encore la neige.
(*VC*M, p. 233; je souligne)

Remarquons d'entrée de jeu que, si le visage est *contre* le monde, c'est pour mieux figurer ces sentiments de désincarnation et de solitude au cœur de l'expérience contemporaine : « une solitude qui me jette à distance des choses, de la réalité soulevée par quelques mots », « Neige légère et lente d'une nuit venue s'allonger entre le monde et moi » (*VC*M, p. 234). Mais la subjectivité pour sa part n'est pas exclue du monde, elle tente plutôt de traduire cette tension même entre un paysage désincarné et un fondamental désir d'habitation : « Rien ne nous soustrait au monde, à ce qui chaque jour nous demande de côtoyer la disparition et de s'en arracher. » (*VC*M, p. 244) Et l'écriture inlassablement tend vers l'autre, interroge les distances :

⁹⁶ Paul Chanel Malenfant, « *comme on cueille des simples...* », *Voix et Images*, vol. 16, n° 3, (48) 1991, p. 549-550.

⁹⁷ Sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Sur la table, vos lettres et les miennes, les traits d'une perte jamais épongée.
 Sans dedans ni dehors, elles me préservent du lieu inhabitable qu'est le
 manque sans un corps qui s'y donne.

Sans cesse notre voix nous échappe, et avec elle, ce que l'on est et ce que
 l'on fait. Parmi les couloirs interminables qu'emprunte l'écriture, trouverai-je
 votre présence?
 (VCM, p. 235)

Du même fait, les poèmes reconstruisent au fil de figurations successives un corps-monde⁹⁸
 qui tente de retisser des liens avec la *sensation* (en interrogeant la perception, le corps
 sensitif) et le *réel* (en convoquant les éléments naturels et végétaux, en renouant avec une
 temporalité qui inscrirait une durée) : « Nous sommes ces notations quotidiennes que
 l'histoire oublie, ces détails balancés du dehors au-dedans, ces banales rencontres qui nous
 amarrent. » (VCM, p. 254)

Le poème établit à l'évidence des passerelles entre les êtres et les choses, mais sur le
 mode de traces fragiles; circonscrivant les manques et les failles, il invite à les traverser.
 L'écriture est parallèlement associée à un *lieu* où marcher, rejoindre, un lieu qui rassemble
 tout en maintenant la fragmentation, qui conjoint sans synthétiser complètement les êtres et
 les choses. Cet espace où se côtoient le vertige (la légèreté, le vent, le vide) et l'équilibre (la
 marche, la trace, les chemins) : « Sur la table, des lettres. Traces fragiles qui reposent sur *ma*
vie, – passerelle au-dessus de l'absence » (VCM, p. 233; je souligne). L'utilisation du tiret ici
 annonce les expérimentations plus complexes des recueils récents, figurant cette distance qui
 permet de mettre à part une proposition tout en reliant celle-ci à la syntaxe générale. Deux
 autres extraits où l'on retrouve aussi le tiret jouent de façon éclairante cette tension
 grammaticale qui repousse et relie à la fois alors que l'on opère une transition de *ma* *vie* à *la*
vie : « *la vie* est là – irréparable mouvement d'ombres et d'éclaircies, envers et endroit d'une
 même parole. » (VCM, p. 234; je souligne) Puis : « Au milieu de notre commune banalité, je
 vous écris – je vous aime. » (VCM, p. 234)

⁹⁸ « Je retrouve mon corps désencombré de pesanteur, irrigué par une couleur de ciel, un brin d'herbe,
 un visage. Le plus fragile remue au coin d'une veine, emmêlée aux voix continues qui me traversent. »
 (VCM, p. 312)

L'adresse lyrique au *vous*, prédominante dans ce recueil, relève d'une tension énonciative similaire. D'abord, la référence à la forme épistolaire, plutôt que de s'abîmer dans le narratif, métaphorise une série de lettres destinées à un *Autre* demeurant inéluctablement absent. Cela souligne l'extrême solitude du sujet lyrique qui s'évertue à espérer une situation d'interlocution toujours différée : « l'écho d'un pas, une lettre à venir, un tracé de la perte » (*VCM*, p. 246). Ces lettres pourraient présager une sorte de proximité autobiographique, pourtant il n'en est rien. L'énonciateur ici s'ouvre plutôt à une expérience géographique (des vastes étendues de neige qui rejoignent les sables blancs des déserts⁹⁹), un espace illimité qui se déploie au fil de ces entretiens imaginaires avec cette figure inatteignable du *Vous*, dont l'identité n'est jamais vraiment précisée. Sur le plan grammatical, cette figure s'avère à la fois proche et étrangère, c'est-à-dire singularisée (le *vous* de politesse, que nombre de générations de Québécois adressaient à leurs parents et grands-parents¹⁰⁰) et générale (le *vous* de majesté). En recherchant des traces de ce *vous*, le sujet rencontre non pas la personne (avec laquelle il désire tant entrer en relation), mais toutes les personnes qui s'y profilent : « Partout votre visage comme une lumière sur mon chemin. » (*VCM*, p. 280) Ou encore : « Nous ne savons que faire de l'étendue qui nous habite, sinon la vêtir de quelques paroles ou suivre maladroitement les trouées de lumière qui nous devancent. Et parfois, tenir un visage contre le nôtre. » (*VCM*, p. 238)

Ainsi la progression d'une lyrique de proximité vers une exploration de l'humanité et de l'universel trouve-t-elle dans ce livre un moment charnière. Notons que ce recueil comprend également des textes en vers qui entrent en dialogue avec les poèmes en prose. Alors que la prose avance vers une certaine fluidité de l'expression (on y réitère d'ailleurs les

⁹⁹ « Le plus souvent, nous marchons sans comprendre ce mouvement, sans entendre nos pas, mais sachant qu'il faut aller au-delà d'un vide en nous, et qu'alors seulement commence notre marche. Ces moments-là, je pense au désert, à vous » (*VCM*, p. 236).

¹⁰⁰ Ces deux extraits pourraient, dans une certaine mesure, suggérer cela : « encore ces lettres de vous comme un corridor où, sans apparaître, vous reparaissiez pourtant. Votre corps est une mémoire de ce que je suis » (*VCM*, p. 240), « Est-ce pour ces mots [...] – ou la distance que suspend mon nom affluant de vos veines ? » (*VCM*, p. 281) Ce qui fait étrangement écho à cet extrait du recueil *Le vent, le désordre, l'oubli* : « Un nom manquera à jamais, et c'est dans cette absence sans issue que j'écris, que je n'ai pu oublier. » (*VDO*, p. 397)

isotopies de la marche, de l'avancée et de la mobilité¹⁰¹), les pièces en vers découpent l'espace textuel, fouillent sur le plan thématique les fragments et les poussières du réel, marquant les silences et les vides qui perdurent. Le premier texte en vers libre réintroduit le tutoiement (à la fois adresse à un *soi* distancié – associé de plus en plus à la posture même du poète – et adresse au *tu* amoureux) :

Un désert se faufile en chaque lieu
rôde un silence.

Je redescends jusqu'à la blessure du monde
commencée depuis toujours, scellée
à ce que nous sommes.
Jamais lavée de la nuit, je me tourne vers *toi*.
Tu vas parmi les choses les plus simples.
Feuilles, pierres, marées
– ton corps s'échange
contre un peu de vent.
(*VC*M, p. 247; je souligne)

Rappelant le « tu vas / tu vaques à tes affaires » définissant le sujet lyrique chez Michel Beaulieu, le tutoiement, à partir de ce livre, évoquera souvent simultanément le soi *et* l'autre, c'est-à-dire l'ipséité du sujet lyrique qui emprunte divers visages successifs afin de multiplier ses modes déambulatoires. Plus loin, on trouve une évocation de *ma* voix *accordée* à la *tienne* :

La faille continue de remuer
sous nos pas
en même temps que tremble ma voix
accordée à la *tienne*.
(*VC*M, p. 250)

Il s'agit donc de témoigner de ces vides et mailles : « Juste cela, l'inexistence de ce qui relie. » (*VC*M, p. 238) Cette tension redynamise sans cesse l'écriture qui se déploie, se découpe, avance et trace, alliant fragmentation et circulation.

Une évocation furtive du *sujet-atome* (que l'on reverra avec insistance dans *Les murs de la grotte*) apparaît soudain : « Il n'y a peut-être rien ni personne, mais je m'entête à

¹⁰¹ Voir l'équivalence syntaxique « regarder, entendre, marcher » (*VC*M, p. 281) ou encore cette juxtaposition du lire et de l'écrire par la répétition du *vous* : « Pertes et connivences, traversées; vous lire et vous écrire ramènent cette part indéracinable de ce que je suis. » (*VC*M, p. 283)

fouiller l'ombre et l'écho, à tout réapprendre d'un seul mot venu comme un atome de présence sur la terre froide » (*VCM*, p. 239). Car le sujet se mêle à la chair du monde et devient ces particules mobiles qui progressent inlassablement vers l'autre. D'un sujet marchant dans le désert, et dont les pas s'effaçaient dans les premiers poèmes¹⁰², on passe à un *sujet-désert* (particules et atomes en mouvement), seul moyen pour se rapprocher de cette ultime figure du *Vous* qui demeure à l'extrême horizon du poème. Par exemple, une répétition de « Ma chair » ouvre la première et la dernière ligne de ce poème; en préambule la chair se fond au désert, puis, à la toute fin du texte, le *vous* est évoqué par un discours rapporté qui ne fait que réverbérer la situation du sujet énonciateur¹⁰³ :

Ma chair fondue au désert.

[...] cette folie de marcher encore, d'écrire ces lettres qui ne vous ramènent pas.

Je suis maintenant au plus près de l'évidement, là où ce que l'on est flotte au-dessus de nous-mêmes, fuyant, tenu à l'écart par on ne sait quelle perte ou en quelle extrémité du monde. Dans cet espace illimité, on ne prétend plus être davantage que des milliers de particules ramassés le long du temps, ni dire autre chose que ce qui nous échappe aussitôt.

Ma chair fondue au désert, dites-vous.
(*VCM*, p. 237; je souligne)

On assiste à une circulation constante entre le *je*, le *vous* et le *tu*, alors que le *nous* apparaît aussi en creux, quelques pages plus loin : « Tu demandes de renouer avec la beauté d'un geste, d'une parole, de franchir ce qui est ainsi tenu à distance de nous. » (*VCM*, p. 253) Car explorer cet *en soi* dépouillé, ancré dans sa négativité, devient une forme de décentrement lyrique qui rejoint les textures ombreuses d'un possible *nous* : « Il faudrait ne plus marcher qu'en soi, à travers ces cavités grises, ces ombres qu'un instant, un seul instant, nous avons ajoutées à la pierre. » (*VCM*, p. 252) Cela en préservant les vides¹⁰⁴, pour accéder au « [s]avoir de la faille qui ne répare pas. » (*VCM*, p. 252)

¹⁰² « Derrière moi, des pas que je sais avoir posés mais que le sol n'a pas retenus. Je voulais apprendre la soif. Le sable, c'est l'infini qui nous traverse lentement depuis une origine que nous ne savons nommer. Dépouillé de lui-même, le monde ramène sa blancheur. » (*VCM*, p. 236)

¹⁰³ Par un tournoiement des postures pronominales que nous avons longuement étudié chez Jacques Brault (notamment dans l'incorporation du discours rapporté comme modalité de l'énonciation lyrique principale) et chez Michel Beaulieu (par les déplacements élocutoires du tutoiement).

¹⁰⁴ « Je vous écris; je ne comble rien. » (*VCM*, p. 280)

Ces manques, ces failles balisent du même élan une géographie bien contemporaine, où les non-lieux transitoires se succèdent au rythme des solitudes qui se multiplient. « Cela seul : une salle d'attente, des couloirs de métro, une cabine téléphonique, un début de phrase, le bruit du vent ou d'un avion, une pièce familière. Tous nos désirs, nos espoirs et nos désastres y sont rattachés. » (*VC*M, p. 254) Après l'énumération de ces non-lieux, on arrive en bout de souffle à un lieu lyrique, soit cette « pièce familière » qui rejoue le thème du *lieu commun* développé par Brault, lieu de l'impersonnel qui permet de rejoindre en filigrane toutes les personnes. Pour Hélène Dorion, il s'agit de ralentir alternativement la motion du regard, de passer d'une visée de vastes géographies à l'observation d'une particule, en s'attardant un moment au menu qui bruisse. Ainsi passer, oserait-on dire, de l'universel au particulier, au minuscule. Ensuite, on revisite le *vous*¹⁰⁵, ultime figure lyrique de cette personne impersonnelle (intime au locuteur, mais désormais inaccessible), en interrogeant de nouveau le destin humain : « d'où venez-vous? qui êtes-vous? où allez-vous? », « que faites-vous? que dites-vous? » (*VC*M, p. 255; l'auteure souligne) Rempli de doute et d'interrogation, le poème incarne ce lieu où « l'on continue alors à marcher, à écrire, à tendre le bras pour ouvrir la porte de chez soi. » (*VC*M, p. 255) Le *on* apparaît ici, pronom encore rare dans cette écriture, témoignant d'une subjectivité autant familière¹⁰⁶ que dépersonnalisée. Ce pronom illustre aussi l'expérience de l'*impersonne* en ce monde actuel extrêmement impersonnel. Revenant par la suite au *je* énonciateur, on prend conscience de cette fragilité en *nous*¹⁰⁷. Car « [u]n espace illimité tremble en nous » (*VC*M, p. 257) et la tâche du poète consiste à recueillir humblement ces tremblements, assumant sa posture de clochard, d'indigent, dont témoigne aussi la figure dorénavant récurrente du *Quelqu'un* : « Quelqu'un ne sépare plus les bords du monde. Quelqu'un parle d'une blessure au fond des choses et de la clarté dissimulée dans une chambre, des halls de gares, une date, un sourire. » (*VC*M, p. 257)

¹⁰⁵ « Parlez-moi, oui, cela seul, comme une tonalité de vivre, un regard dérobé au réel et qui me sera redonné. » (*VC*M, p. 283)

¹⁰⁶ Vertige lyrique au cœur de cette banalité humaine : « À travers nous, quelque chose va vers la douleur. On sait que s'entassent nos pertes, et que vivre, c'est rester là, privé d'appui. » (*VC*M, p. 283)

¹⁰⁷ « en cet instant d'un dimanche adossé au silence où je vais parmi les pas anonymes, percevant soudain la solitude rivée aux regards, partout ce même écho de fragilité, ces morceaux de mort qui, pour un rien, collent à nous. » (*VC*M, p. 256)

Dans la partie « Je ne sais pas encore », on cherche à dire tout ce que *je* ne sait pas faire ni *être*, pour mieux le questionner, voire l'espérer. Répétant des propositions conditionnelles (dont plusieurs sont introduites par « si ») et ce syntagme énonçant une sorte d'inconnu prospectif¹⁰⁸, soit une *inconnaissance* en route vers la connaissance : *je ne sais pas encore*. On réitère alors cette étrangeté face au réel : « voyager dans l'étrangeté / d'un paysage, d'une rue, d'un continent / ou celle d'un visage dessiné par l'amour / et sa disparition. » (*VCM*, p. 265) Ces menues dépossessions quotidiennes font écho à la posture du sujet lyrique dans la poésie québécoise tel que nous l'avons définie, dont on énumère ici les états négatifs : être inadéquat, être dépourvu, fragile, errant. Plus encore, ce sujet dit ne pas savoir *où* aller précisément ni comment *être* :

Je ne sais pas encore

où j'en suis
avec les minutes qui basculent en moi
ni où tu en es
avec ces événements souvent banals
qui font l'histoire
et ne la font pas.
(*VCM*, p. 267; je souligne)

Alors que la proposition « Je ne sais pas encore » débute parfois par la majuscule une syntaxe découpée sur plusieurs vers (que ferme le point final), les perspectives s'inversent également à d'autres moments lorsque cette même proposition termine la strophe. Comme dans les dernières lignes de cette partie :

pourrons-nous tout écrire
d'un passage du vent sur nos visages
ces murmures de l'univers, ces éclats d'immensité;
aurons-nous le temps de trouver
un mètre carré de terre et d'y vivre
ce qui nous échappe

je ne sais pas encore.
(*VCM*, p. 274; je souligne)

Ainsi les catégories se voient-elles constamment renversées au sein de cette écriture qui n'aspire pas à la totalité, expérimentant plutôt les distances entre les contradictions, les jeux

¹⁰⁸ Soit « l'inconnu vers lequel je serai, comme chaque fois, reconduite » (*VCM*, p. 281).

d'approche. On retourne à cet effet au poème en prose, dans la partie subséquente, en réutilisant ce prosaïsme d'un *lyrisme qui s'interroge* dont parlait Pierre Nepveu. C'est-à-dire une poésie qui se commente en explorant ses limites, par ces « [f]êlures, craquements de notes qui tentent de s'arracher au provisoire. Fausses dates, oublis, retards. [...] Lettres, terriblement semblables à nos pas, qui mêlent tendresse et apaisement, doute et certitude. » (*VC*M, p. 278) Écriture de ce qui toujours s'échappe, tout en craquements, et qui rappelle la définition qu'Antoine Émaz donne du lyrisme critique: « Reste l'élan, muet, désir. D'où le poème non comme envol mais ligne brisée, successives tentatives, trompettes à peine embouchées que tues¹⁰⁹. »

3.3 Nous veillons sur les ruines de nulle part

Dans cette œuvre, une tension constante s'établit entre la désincarnation et l'incarnation, même alors où l'on évoque le corps propre ou la relation au corps de l'autre. Et lorsque l'on met en scène des paysages lyriques, ils demeurent instamment menacés de disparition : « Je veille sur le vent, des résidus de silence, un oiseau qui a cessé de battre des ailes. » (*VC*M, p. 284) Si « [d]es paysages se croisent, basculent à la limite de l'horizon », c'est que « [p]atiemment nous veillons sur une blessure qui ne guérit pas, cherchant un passage parmi les ruines d'une humanité obscurcie, retenue sans l'être par quelques cellules exigües » (*VC*M, p. 291). Dans les dernières parties d'*Un visage appuyé contre le monde*, la désertion, le consentement à la déchirure, à la négativité de soi et du monde, se renforcent alors que la voix lyrique prend davantage d'ampleur. La construction de la représentation oscille dès lors entre ces scènes de désolation croissante et un engagement envers ce consentement à se perdre parmi les ruines pour retrouver les *chemins de l'ouvert*¹¹⁰. Tout perdre pour accéder à la voix du poème qui, comme le vent, se déploie dans l'espace :

¹⁰⁹ Antoine Émaz, « Je ne pense pas, je note », dans Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Le Nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 71.

¹¹⁰ Titre d'une partie de l'essai de Dorion *Sous l'arche du temps*, *op. cit.* À propos du motif des ruines, Rosalie Lessard a démontré que, « [c]hez le sujet, la ruine éveille le fantôme des conflits sociaux, des pertes humaines, tout en rappelant le miracle du perpétuel recommencement, de la vie, rapiécée, redonnée » (Rosalie Lessard, « Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion »,

Le regard se déplace, comme si un battement d'ailes renversait soudain l'espace entier, découvrirait mon visage. Quelque chose en moi se déchire, – peut-être la certitude de mon humanité, de ce qui chaque fois s'écarte, disparaît devant la vie. L'étendue demande qu'on s'y perde, qu'on y laisse un peu de soi-même. (VCM, p. 292)

Il s'agit de redire l'absence, d'en figurer les contours fuyants, et de renouveler par là même la perpétuelle motion du regard lyrique : « Depuis la colline, on peut apercevoir une ville que seul le regard atteint encore. » (VCM, p. 292) Consentir à la perte, en soi et hors soi, se dégager de toute compréhension totalisante ou euphorique du monde, devient conséquemment une force de langage : « Je ferme les yeux et aussitôt la colline m'enferme en elle. Villes, chambres dispersées ça et là. Je me penche sur ce qui surgit en même temps qu'un paysage, en même temps qu'une absence. » (VCM, p. 292) Cela rappelle manifestement la démarche d'un Jacques Brault tardif, mettant en acte ce dépouillement extrême par une parole clocharde. Dans sa préface aux poèmes choisis de Brault, Hélène Dorion écrit : « L'œuvre de Jacques Brault chemine avec celles des plus grands poètes dont la parole nous élève dans un élan tantôt sombre tantôt lumineux qui, tout en pénétrant la difficile condition humaine, nous la rend soudainement un peu plus habitable¹¹¹. »

Chez Hélène Dorion, on accepte certes la solitude irrémédiable, « cette solitude qui toujours rôde entre les mots, nous cherche inlassablement, par tous les angles, s'approche » (VCM, p. 299), mais on aspire toutefois à renforcer cette possibilité d'un *nous*. Ce lieu du *nous*, on tente d'en mesurer les contours et les brèches : « la distance et la perte, ces traits d'un paysage enfoui en nous » (VCM, p. 294). Cet autre extrait confirme parallèlement une exigence de mobilité vertigineuse à même la désolation : « Et pourtant il faut encore se maintenir dans la dérive, poursuivre dans l'effleurement du vide, s'instruire de ce qui cède

op. cit., p. 54). Elle associe également le motif de la ruine à celui de Berlin, ce qui convoque une fois encore la dimension intersubjective de cette œuvre qui exprime des échos de la désillusion postmoderne : « Blessure, lésion du corps, et ruine, lacération de l'espace. L'humanité en ruines, l'humanité blessée, que désigne un "nous" humain, c'est bien celle qui habite Berlin, qui déshabite le sens, qui reçoit et renvoie de plein fouet désillusion et conscience d'une fin de l'Histoire conçue comme progrès, d'une Histoire d'idées et d'espoirs en loques, guenilles, que la ville porte sur son corps, et dans sa forme » (*ibid.*, p. 55).

¹¹¹ Hélène Dorion, « Préface », dans Jacques Brault, *Poèmes choisis 1965-1990*, Montréal, Le Noroît, 1996, p. 9.

brusquement en nous » (*VCM*, p. 296). D'une certaine manière, plonger dans les vides du paysage, c'est aussi renouer avec la Terre qui nous berce en ses lentes révolutions : « La Terre se retourne dans le très vaste silence de nos corps qui éprouvent le passage. » (*VCM*, p. 303) Le motif du passage illustre à cet effet la négativité dynamique qui qualifie aussi le regard lyrique : « Quelqu'un demande où l'on va. Peut-être vers ce qui dénude; peut-être allons-nous vers une *ombre qui permet de voir*, ou un regard qui fait que l'on n'est plus enfermé. Peut-être allons-nous ainsi. » (*VCM*, p. 300; je souligne)

L'écriture prend du même fait la mesure de sa marche tranquille qui interroge sobrement les mouvements de l'univers. Au cœur d'une époque vertigineuse où tout est voué à la course et à l'excès, cette poésie pour sa part procède de ralentis, d'une patience tranquille que le poème cherche à revaloriser : « Autour de moi s'entendent de menues vibrations. Je m'arrête devant une pierre, le murmure de l'ombre. Les secondes se lient et se délient en un geste sans gravité. Je ne suis qu'un mouvement de plus de cette *danse hésitante* et nécessaire. » (*VCM*, p. 311; je souligne) Il n'est pas fortuit en ce sens qu'Hélène Dorion ait également choisi la figure de la danse pour qualifier une écriture aussi dépouillée et tournée vers les jeux dans l'espace que celle de Saint-Denys Garneau : « Ouvrant le regard sur l'infini, le poète devient ce qu'il crée; il cherche ainsi à s'approprier une réalité tenue à distance, à trouver un espace qui lui permette de "danser" avec la vie¹¹². »

La partie « Un visage appuyé contre le monde » met en scène les mystères de cette danse qui figure pour Hélène Dorion le travail d'écriture. D'abord, le mouvement d'une respiration : « Tout est là, gravé dans la respiration des choses qui s'étirent en nous. » (*VCM*, p. 307) Puis, des évocations furtives de la danse de la matière au sein de ces paysages lyriques, ce « mélange articulé de pesanteur et de légèreté à travers lequel nous apprenons à durer » (*VCM*, p. 307). Ensuite, un glissement sémantique vers le phénomène de la discordance par ces « pulsations d'ombres et de lumières, collisions de particules arrachées à l'univers » qui vont jusqu'au « au fond de l'âme » (*VCM*, p. 308). Or ce rythme-sujet tente d'explorer divers jeux de textures et de lueurs, car même au creux de l'ombre, on cherche à

¹¹² Hélène Dorion, « Danser devant l'arche », dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal / Luxembourg / Belgique, Le Noroît / Éditions Phi / L'arbre à paroles, 1993, p. 14.

retracer l'inaperçu : « Une lueur y *danse*, oubliée ou inaperçue mais qui cille et se refait à chaque heurt » (*VCM*, p. 308; je souligne). Ces mouvements de l'œil (qui cille et se refait) rythment l'espace de la représentation de cette poétique où, désormais, se réorganisent sans cesse des jeux de forces et de tensions au sein des *paysages lyriques*. Ainsi tente-t-on d'appriivoiser cette étrange danse entre les choses et les mots : paysages d'une *parole en acte*¹¹³, paysages d'une *subjectivité*¹¹⁴ qui expérimente la désolation et paysages d'une *historicité*¹¹⁵ singulière. Une fois encore la danse anime ce corps-texte, ce « corps qui s'élève et s'ébroue » (*VCM*, p. 309). Puisque celle-ci s'avère simplement une modalité plus complexe du mouvement même de la *marche*, et comme cette écriture opère des ralentis, on revient donc par moments à cette lente déambulation au cœur de l'irréparable qui représente aussi la condition humaine : « En marche depuis toujours, la faille nous atteint, et tout éclat s'y engloutit. De cette opacité, quelque chose demeure irréparable, à travers quoi nous continuons d'avancer. » (*VCM*, p. 310)

Si la négativité d'un sujet lyrique jouant avec la mort, chez Jacques Brault, prend des contours ironiques, c'est que ce sujet-clochard y voit l'unique chemin pour se dépouiller des lourdeurs du *moi* biographique et des pièges idéologiques. Seule la voix du poème vaut alors, en ses boitements et ses échos familiers, en tant que puissance autocritique, lieu privilégié d'une réflexion ludique. Du côté de Michel Beaulieu, une subjectivité intrinsèquement douloureuse traverse cette œuvre tout empreinte de cette déchéance tranquille qui forge son destin, et son unique possibilité d'habitation se tisse au cœur même du poème en acte. Quant à Hélène Dorion, la négativité qui semble définir la subjectivité, et ce, à travers toute sa production, se tourne vers une recherche constante du lien et du passage. Quelque chose, dans l'évolution de cette poétique, à même cette exacerbation du manque et de l'absence, au cœur d'une diction qui incessamment baisse la voix, tendrait progressivement vers la *vie* : « La vie m'arrache doucement à ce que je suis, me devient habitable, parce qu'habitée »

¹¹³ « Je murmure – mon amour, et devant moi le paysage résonne du trouble ainsi nommé » (*VCM*, p. 297) « Ce que l'on sait nommer nous contient. Une ruelle, un carrefour, la colline. – Mon amour. Et tu reparais comme une ligne de l'étendue, son bord insoutenable. » (*VCM*, p. 295)

¹¹⁴ « Des paysages se croisent, basculent à la limite de l'horizon » (*VCM*, p. 291), « reparaissent la distance et la perte, ces traits d'un paysage enfoui en nous. » (*VCM*, p. 294)

¹¹⁵ « Des villes, des paysages, sans autre contour que celui du temps, comme des fragments d'une même histoire. » (*VCM*, p. 282)

(*VC*M, p. 317). Dans ce même poème, on trouve également ces lignes d'une éloquente lucidité : « J'ai parlé d'une blessure en nous et au fond des choses, de sa banalité, de l'impossibilité de fermer les yeux, de ne pas voir en ces quelques mots, – amour, fissure, détresse, notre humanité *intime et commune*. » (*VC*M, p. 317; je souligne)

Cette humanité à la fois intime et commune, la poésie tente d'en sonder les noirceurs et les luminosités, en reproduisant maintes géographies du vivre : « Quelqu'un vient, nous abandonne. Seule reste la vie complice du jour et de la nuit, seul demeure ce peu de paysage auquel nous sommes amarrés comme à une voix qui fait battre le cœur. » (*VC*M, p. 318) Il importe malgré tout de nommer, entre autres en usant de la répétition variationnelle qui instamment déplace, tout *ce qui reste* : « Reste des mots qu'aucune phrase n'a su retenir » (*VC*M, p. 319), « Reste cela, ce silence. » (*VC*M, p. 319) « Reste cela, ce visage donné à chaque chose. » (*VC*M, p. 319). Au cœur de ces ruines de nulle part, le sujet poursuit sa déambulation. « Nulle part où aller : le seul chemin que nous connaissons. » (*VC*M, p. 321) En ce lieu d'une commune errance que tente de remettre en acte le poème, « [n]ous marchons vers de fugitives vérités. » (*VC*M, p. 321) Car « [n]ous n'avons nulle part où aller et c'est là notre route, l'instant de clarté qui nous accueille. // Et plus loin, la nuit dans laquelle il se jettera bientôt. » (*VC*M, p. 321) Voilà comment se termine ce recueil majeur qui annonce aussi plusieurs préoccupations au centre de la poésie contemporaine. Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, la tâche du poète, en cette ère sans espoir ni illusion, n'est plus simple, mais demeure essentielle : « À la poésie de nous conduire, non de la nuit à la lumière, mais de la déploration de l'obscurité à la possibilité d'aimer la lumière¹¹⁶. » Ce que tentera de faire, à sa manière, l'auteure des *États du relief* et autres *Carrés de lumières*. À partir de la seconde moitié de l'œuvre, on passe plus clairement d'une logique du *sujet-faille* à celle d'un *sujet-toile* (au sens arachnéen, mais aussi pictural). La concrétude des lieux, de certains objets du monde, se voit conséquemment renforcée, alors que le phrasé acquiert progressivement une assurance et une complexité structurelle qui qualifieront les écrits de maturité d'Hélène Dorion.

¹¹⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 21.

4. VIDES, RELIEFS, TEXTURES : DE L'ART DE LA COMPOSITION

La première partie des *États du relief* (1991), intitulée « Itinéraire », reprend le dialogue entre poèmes en prose et pièces en vers libre, alors que dans les huit autres parties, on renoue avec la versification, qui demeurera une constante forte dans la suite de l'œuvre. On accentuera du coup les oscillations constantes entre *l'en soi* et le *hors soi*, entre un désir de circonscrire et d'ouvrir. Alors que l'écriture préserve cette lisibilité dont nous avons amplement discutée, Hélène Dorion se montre particulièrement attentive au travail formel. Elle a entre autres revu attentivement la ponctuation de ses écrits avant la parution de la rétrospective *Monde fragiles, choses frêles*. Fidèle à la version originale sur ce plan, la structure des *États du relief* rejoue d'entrée de jeu l'utilisation du point en fin de poème, illustrant cette dynamique incessante entre ce qui circonscrit et ce qui ouvre. Les neuf parties du livre respecte cette alternance : deux parties avec des poèmes à syntaxe close par le point, suivies d'une partie avec des poèmes à syntaxe demeurée ouverte par l'omission du point final (on préserve tout de même la majuscule amorçant la phrase au début de chaque strophe). Voici cet agencement (je numérote et indique les parties où l'on emploie le point final en caractères gras), qui souligne également que le livre ne termine pas sa course à la dernière ligne, tout comme « le mauvais pauvre » de Saint-Denys Garneau ne se clôturait pas (avec son fameux *etc.*), annonçant la relance infini du *dire* :

1. Itinéraire
2. Les profils de l'intime
3. Dans la nuit lancée
4. Poèmes de la brisure
5. Dans l'éparpillement des heures
6. Fragments du jour
7. Chemins de la mémoire
8. Poèmes de retour
9. Tout redevient fragile

Dès les premières pages apparaissent des références à des lieux concrets (New York), mais aussi à des repères picturaux¹¹⁷ accompagnant les pérégrinations d'un sujet lyrique qui trace désormais ces profils de l'intime à même les interstices d'une *toile* reliant une

¹¹⁷ Monet et Van Gogh.

conscience historique aux lieux de l'expérience contemporaine : « Dans les rues de Times Square / je t'ai parlé de ces amours / de ces lieux visités / que l'on porte derrière soi / comme un peu d'existence » (*ÉR*, p. 329). Le sujet, conscient de la banalité du quotidien qui malgré tout teinte ces profils de l'intime, semble désormais davantage situé dans le temps et l'espace :

Une première lettre calquée
sur les profils de l'intime
il est vingt-deux heures *je suis*
ces petites choses accumulées
qui traversent la phrase ces jours
de soleil et de vent ces gestes
livrés à la banalité du quotidien
les mots ne sont pas ailleurs
que dans cette vie à laquelle je cède
ouvrant tous les cahiers que l'on dit
intimes pour mieux saisir
comment les choses se passent
de l'autre côté de soi.
(*ÉR*, p. 335; je souligne)

Le temps et les « choses » banales déterminent à l'évidence la situation du sujet, alors que la découpe des troisième et quatrième vers articule au « je suis » une temporalité concrète (où l'on se situe), « vingt-deux heures *je suis* », au complément d'objet « ces petites choses accumulées ». Ensuite, on évoque ces cahiers¹¹⁸ où inscrire ce désir de *saisir* l'altérité qui constitue toute forme de relation au soi et au monde, comme si cette poésie cherchait, même en usant de la versification, à verser dans la prose, à dresser des inventaires de ces profils intimes. Là se jouerait précisément le travail artistique, en « [c]et atelier de l'intime » (*ÉR*, p. 336) où réorganiser des fragments de ce monde en soi/hors soi. Profils, textures : à ces jeux de composition, de « lettre calquée » (*ÉR*, 335), on surexpose les transparences d'une subjectivité fondue au paysage. Ces jeux de transparence et de superposition, calque et décalque, mettent du même souffle en scène « ce filtre / chargé d'images de mon corps » (*ÉR*, p. 335). Un déplacement de l'image s'est donc opéré, un doublon se profile : « comme une trame de l'intime / jouant la réalité / dans un autre décor / il y a ce reflet » (*ÉR*, p. 335).

¹¹⁸ Plus loin on trouve cette autre évocation des cahiers et des notations quotidiennes : « j'ai pris note des scènes / de la vie où tu circules / en un présent qui reconduit ton corps / dans la vie privé de la phrase. » (*ÉR*, p. 336)

La poésie flirte parallèlement avec la prose, révélant la consistance purement textuelle du sujet lyrique qui se décompose et se recompose incessamment dans les poèmes :

J'écris dans les modulations
de l'intimité je traverse
chacun des replis
jusqu'à l'insignifiance de ce qui sépare
de soi-même ce point de rupture
quand le livre se referme
je ne suis pas ailleurs
que dans ce récit.
(*ÉR*, p. 337)

À l'aube du XXI^{ème} siècle, la vie n'est-elle pas définitivement prosaïque? Alors que le ton demeure abstrait, la découpe des vers ralentit la syntaxe, accentuant cette attention portée à « l'insignifiance de ce qui sépare ». Si l'énonciation feint la proximité autobiographique, on réitère pourtant le nécessaire dessaisissement de soi propre à l'expérience lyrique qui fait de ce sujet une simple voix de papier, un personnage n'ayant *lieu* qu'entre les lignes qui le construisent et le déconstruisent en de successives *modulations*. L'écriture pour sa part emprunte des contours dépouillés (seulement quelques détails, quelques traits pour figurer) et familiers (un ton près du murmure sensuel ou du chuchotement amical) :

comment échapper au territoire du familier
qui tisse la phrase pour prononcer
l'implicite la distance
d'un événement à l'autre
j'aime à entrer dans l'émoi
le plus intime que dit le mot
s'étonnant de le dire.
(*ÉR*, p. 336)

Ces reliefs apparaissent donc en filigrane comme le territoire même de la langue, du *dire* qui se met en scène, cherchant « à entrer dans l'émoi » sans tomber dans le simplisme ou les automatismes du discours. Dans cet univers du « familier », les détails du quotidien n'abondent pas au même titre que chez Michel Beaulieu (qui détaillait des routines, des objets, etc.). Ici, c'est la poésie même qui devient familière, quotidienne, au sens où Brault décrivait le travail de l'artisan. L'écriture relève d'une forme de banalité consentie, puisqu'elle consiste à observer patiemment ce qui, d'instant en instant, *fait* la vie, la vie sans éclats qui tisse des événements, des blessures, des êtres et des choses. Or elle procure ses

moments d'étonnement et de doute, elle permet de percevoir « avec des yeux de catastrophe ». Voilà ce que recueille et réinterroge le poème, ce qui à travers *nous* « vit et meurt » :

Qui
sommes-nous dans la nuit lancée
contre la nuit
une parole passagère
de ce qui naît
vit et meurt cette présence
des choses comme une vérité
un geste définitif du réel
qui traverse les corps
humains que nous sommes
avec des yeux de catastrophe
des bouches séchées des bras

des bras démis nous restons
sans écho devant la vie
(*ÉR*, p. 341)

Ce poème introduit la partie du livre intitulée « Dans la nuit lancée ». La posture vertigineuse du sujet¹¹⁹ et les déports hors de soi animent cette poésie où la « parole passagère » « traverse les corps » et permet la circulation entre le soi et l'autre, entre le familier et le destin de ces « humains que nous sommes ». Humains en proie à un désarroi et un épuisement aux accents *fin de siècle*, errant en des territoires souvent hostiles, cherchant à poser, envers et malgré le silence de l'univers, cette éternelle interrogation : qui sommes-nous?

4.1 Cartographier ce qui tremble en nous

Ces reliefs de l'intime s'avèrent systématiquement reliés à la question même de l'écriture, une écriture cherchant à explorer les crevasses de l'altérité, les manques de l'histoire : « derrière une histoire / qui n'est plus la nôtre / mais celle d'un attentat / contre l'humain une page ouverte / sur de grands titres jetés » (*ÉR*, p. 342). Dans cette brève

¹¹⁹ Vertige qui souligne les ouvertures dans l'espace et la langue : « au fil des phrases les signes / d'un moi qui se glisse / dans les crevasses du fait de vivre / les parois cèdent et ouvrent / des parenthèses tenues secrètes » (*ÉR*, p. 336).

troisième partie du livre, chaque poème débute par le pronom *qui*, reproduisant un écho sonore se doublant d'un système anaphorique aux subtiles variations signifiantes. On passe en effet du « Qui » englobant, avec la majuscule, à un « qui » (dans le deuxième extrait) hésitant et soumis au vertige de sa condition précaire¹²⁰, figurée par le saut strophique (je souligne) :

Qui
sommes-nous dans la nuit lancée
contre la nuit
(*ÉR*, p. 341)

Et au poème suivant :

qui

sommes-nous dans la nuit lancée
cette marche
méthodique chaque jour
se lever se trouver encore
dans l'étroit couloir
de la course vers le vide
(*ÉR*, p. 342)

Enfin, l'interrogation se modifie alors que les tirets ouvrent au cœur du poème un espace géographique où revisiter certaines failles historiques, telle une mise en abyme qui mène, en toute fin de poème, à remettre en question un soi défiguré par ce *trans*-port lyrique :

qui

somme-nous – Beyrouth un avion
en bout de piste l'Irlande
Gdańsk au milieu de la rue
une mère brûle son enfant
l'Irak le Pakistan des kilomètres
pour un seul mur à Berlin –
[...]

suis-je un corridor où passe
une *histoire défigurée*
(*ÉR*, p. 343; je souligne)

¹²⁰ Les deux occurrences du « qui » *minuscule* en début de strophe, dans cette partie, constituent d'ailleurs les seules exceptions du livre quant à la constance des majuscules en début de strophe.

La dimension intersubjective de l'écriture prend davantage d'ampleur au fil des textes, alors que le sujet énonciateur expérimente diverses postures d'amenuisement. Dans la suite de ce recueil, on rencontre successivement ce *sujet-qui*, s'apparentant à celui étudié chez Jacques Brault, puis les figures suivantes : *Quelqu'un*, *N'être rien*¹²¹, *Quelque chose* et, dans la dernière partie, on a ainsi que *Plus rien*. La plupart des occurrences se trouvent en début de strophes; ces moteurs syntaxiques accompagnent donc la mobilité en soi/hors soi de l'énonciation. Car ce *quelqu'un écoute*¹²² et *demande*¹²³, réinterroge la durée humaine, cette fragilité même de la matière en mouvement (qui s'agrandit, puis se contracte) :

N'être rien
pour personne, sinon une particule de plus
soudée à la matière
n'être rien qu'un instant
de l'univers qui s'agrandit
et se contracte
à travers nos histoires
de petits pas de fragiles lumières. (*ÉR*, p. 348)

« N'être rien », voilà un vers qui rappelle beaucoup la poésie de Jacques Brault, son amenuisement fondamental et perpétuel, sa propension à fragmenter le sujet jusqu'à la poussière du chemin. Le sujet-particule, chez Hélène Dorion, incarne pour sa part un temps furtif au sein de l'univers, quelques pas fragiles dans la marche de l'histoire. Ce sème privatif se voit généralement lié d'une correction ou d'une concession introduite par la proposition relative (n'être rien... *sinon* une particule, n'être rien... *que*) qui ajoute la dimension d'un *malgré* : n'être rien et parler malgré tout. À même sa négativité viscérale, il s'agit au demeurant d'une subjectivité qui *bat*, comme ce cœur qui pulse les poèmes de Michel Beaulieu : « N'être rien qu'un cœur de plus / qui bat dans l'immensité. » (*ÉR*, p. 348) Or, l'œuvre d'Hélène Dorion pourrait sembler la plus minimaliste des trois poétiques étudiées, mais ce serait faire l'économie de son ouverture à une géographie lyrique particulièrement vaste qui interroge avec insistance la place de l'humain dans l'univers et dans l'histoire. Cela

¹²¹ Voir aussi les nombreuses occurrences du terme « rien » qui ponctuent le recueil (p. 330, 348, 350, 354, 359, 363, 375, 381, 384).

¹²² « Quelqu'un écoute battre son cœur / comme des secondes suspendues / qui s'écrasent soudain / au fond de l'absence. » (*ÉR*, p. 347)

¹²³ « Quelqu'un demande un peu d'éternité / et nous continuons de vivre / comme si nous n'étions pas mortels. » (*ÉR*, p. 348)

en relançant les mouvements tensifs entre le proche et le lointain, entre un désir de cheminement et un vide irrémédiable : « Quelque chose ne se relève plus / en moi, un vide resurgit » (*ÉR*, p. 349). Ce vide figure cette sensation de vertige devant un univers immense, sentiment de désertion devant ces distances qui persistent entre les êtres et, sur le plan poétique, cette faille qui ouvre à la recherche inlassable de l'autre : « Sans autre voix que disséminée / parmi les choses le jour faiblit // Je traverse chaque parole / que décèle ton absence » (*ÉR*, p. 364), « en cette seconde où je passe / près de toi sans te rejoindre / sans jamais aller plus loin / que *mon humanité* » (*ÉR*, p. 359; je souligne). Cette dernière formulation négative montre bien les retournements dynamiques dont cette parole procède; *sans jamais aller plus loin que mon humanité*.

Mais revenons momentanément aux figures d'amenuisement, tel le *quelqu'un* qui resurgit à la fin des « Fragments du jour » : « *Quelqu'un* demande où l'on va / *et qui* nous attend » (*ÉR*, p. 366; je souligne). Le deuxième vers de cette brève strophe introduit une ambiguïté syntaxique féconde : 1) le sujet énonce¹²⁴ que nous ne savons pas où nous allons ni *qui* nous attend au bout du chemin; 2) *Quelqu'un* interroge le sujet à propos de sa destination et de ceux ou celles qu'il ira rencontrer; 3) *Quelqu'un* nous interpelle de loin, car (supposant une ellipse du référent pronominal au deuxième vers) il nous y attend. Notons aussi que la partie suivante annonce emprunter les multiples « Chemins de la mémoire », dont voici le premier poème :

Un mince filet, le doigt sur la carte
de la distance à la proximité
l'encre qu'il faut pour l'histoire
à peine commencé
on entend la nuit
et l'on sait bien qu'elle l'emportera encore
sur la tendresse, le désir
de se frayer un passage dans la fragilité
des choses simples qui nous lient

¹²⁴ D'ailleurs, dans *Le vent, le désordre, l'oubli*, cette figure omniprésente du *Quelqu'un* s'allie précisément au travail d'écriture, soit au sujet écrivant : « Quelqu'un écrit : – je n'ai pu oublier. » (*VDO*, p. 389) « Quelqu'un écrit, et cette parole va vers le dehors, ramène ce qui s'était perdu dans nos attentes répétées » (*VDO*, p. 389).

en quelques heures
plus qu'en une vie entière.
(*ÉR*, p. 369)

Cette mémoire s'avère loin de l'effet autobiographique¹²⁵, et se fait plutôt mémoire du vivant, dans sa fragilité universelle¹²⁶, mémoire que les mots construisent en répétant l'importance de la beauté, de la tendresse, qu'il faut toujours réapprendre. Alors que l'on remonte cette géographie du vivre (suivant ce « mince filet » d'un doigt sur « la carte »), l'encre permet d'aller de la distance à la proximité. Le dernier poème de cette partie fait aussi écho à nos précédentes remarques sur le *quelqu'un* qui demande et qui attend :

Quelqu'un s'approche
qui me dit : – je n'ai pas oublié
le murmure de la pluie, un train immobile
dans la clarté brutale de la lune
des mots comme une brèche
repoussant plus loin la menace
et cela arrive : grâce, beauté, tendresse

nous allons tout réapprendre.
(*ÉR*, p. 370)

Le sujet lyrique oscille entre les postures pronominales et les figures qu'il emprunte, allant même jusqu'à intégrer à son énonciation cette subtile diversion de la fonction du dialogue, marquée par le tiret. Il est bel et bien ce *quelqu'un* qui demande, plaçant le *je* à distance, réverbérant cette posture vide. Car il occupe précisément cette posture vocale, ces « mots comme une brèche » qui sortent les choses (même les plus simples) de l'oubli¹²⁷. Il répète « *je n'ai pas oublié* » (*ÉR*, p. 370) et prend aussi en charge un énoncé intersubjectif tel « *nous*

¹²⁵ Comme cela semble davantage le cas par exemple chez Hugues Corriveau, où le sujet lyrique agit tel un reliquaire qui évoque des scènes d'enfance, la disparition d'êtres chers et nombres d'objets concrets ou symboliques qui s'y profilent. Voir à ce propos : Louise Dupré, « Lieux de l'enfance et de la mémoire : *L'enfance* et *Le livre du frère* de Hugues Corriveau », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 293-309.

¹²⁶ Ce qui deviendra le projet au cœur des *Murs de la grotte*.

¹²⁷ Dans *L'issue, la résonance du désordre*, on peut lire : « Quelqu'un n'a jamais quitté cette brèche / en moi, quelqu'un continue / de lutter contre l'oubli. » (*IRD*, p. 423)

allons tout réapprendre » (*ÉR*, p. 370). Comme le résume Jean-Michel Maulpoix, ce sujet d'énonciation

se réduit à une simple inflexion de voix. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, il occupe la place laissée vide, la place que chacun aspire à occuper, c'est-à-dire la place de la voix, telle qu'elle constitue un lien invisible avec l'autre, une issue de soi [...]. Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres¹²⁸...

L'utilisation du *on* s'accroît, vers la fin du recueil, de même que dans la dernière partie, « Tout redevient fragile ». On y trouve également un système anaphorique reliant maints énoncés évoquant à la fois une finalité inévitable et une sorte de résignation; *on finit par* : « On finit par suivre la lumière / qui nous bouleverse parfois » (*ÉR*, p. 381), « On finit par ne plus voir / les percées du vide » (*ÉR*, p. 381). Si, pour Jacques Brault, mourir ne terminait rien, chez Hélène Dorion, *finir* n'en finit jamais de finir et se poursuit : « On finit par répondre / qu'on est là, faire signe » (*ÉR*, p. 383), « On finit par s'ouvrir / au silence qui revient » (*ÉR*, p. 383), « On finit par répondre chaque fois / à ce qui peut encore venir / à travers la répétition / de nos manques et de nos tendresses » (*ÉR*, p. 384). En guise de conclusion ouverte, ces deux strophes réitèrent la difficulté d'être à l'écoute et, à la fois, *sujet* au désir, rappelant ce devoir fondamental d'y demeurer malgré tout sensible :

On finit par ne plus entendre
que ces mots accidentés
qui appellent sans relâche
ce qui jamais n'est venu
et jamais ne viendra

On finit par ne plus rien entendre
et cela nous atteint encore
(*ÉR*, p. 384)

Entendre ce qui reste au bout du manque, désirer malgré les épuisements ou les perpétuelles distances, et perpétuer l'élan itératif de « ces mots / qui appellent sans relâche », voilà ce à quoi nous invite la suite de l'œuvre.

¹²⁸ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 160.

4.2 Empreintes, traces, textures du noir

Dans des publications telles *Le vent, le désordre, l'oubli* (1991) ou *L'issue, la résonance du désordre* (1993), l'espace s'ouvre considérablement, jusqu'au *Sans bord, sans bout du monde* (1995). Cela se conjugue à une réflexion sur l'écriture poétique (qui se fait souffle, vent, échos) et sur la composition visuelle, soit ces jeux de textures et de couleurs qui organisent les paysages du monde où cette parole se meut. Le *je* lyrique énonce à nouveau l'importance du visible que sait faire naître les mots, un visible qui se donne par « traces » et « fouilles » successives : « Je n'ai appris que tard à me déprendre du vide pour atteindre le regard qui rend visibles les mots – traces, fouilles, retour. » (*VDO*, p. 394) Archéologie qui ne peut dorénavant plus se dissocier d'une géographie ouverte, d'une perpétuelle remise en route du soi qui délie les distances : « Dans cette absence où je suis jetée, le mystère tient parfois à ces riens qui renversent nos vies ou à une route qui soudain se délie et va plus loin que les autres. » (*VDO*, p. 397) On cherche en ce sens à composer avec ces diverses *Passerelles*, *poussières*, titre d'une autre publication réalisée en 1991, mais publiée seulement en 2000.

Dans cette plaquette, on travaille à superposer, à retoucher, pour mieux déplacer continuellement la signification. On parle alors, ce qui rappelle parfois *L'intervalle prolongé*, de trancher : « D'abord ce fut le noir. Tranchant, définitif. Une faille que rien n'aurait pu empêcher. » (*PP*, p. 401) S'il y a ce noir définitif du manque, de la négativité, on rencontre également la douceur d'un blanc aux accents neigeux : « Devant la fenêtre, le blanc se laisse toucher par le blanc. Rien ne bouge. Je regarde ce qu'il y a d'irréparable en moi, cette faille sans nom, sans début, par moments insoutenable. Et pourtant, une telle douceur dans le blanc où tout s'arrête. » (*PP*, p. 402) D'une part, on explore les textures visuelles de ces poèmes où valsent les noirs et les blancs – « Car le noir est l'émiettement de la blancheur » (*PP*, p. 410) – en une danse des lueurs sur fond de profonde obscurité. D'autre part, malgré ces arrêts sur images que forment ces petits tableaux en prose – tableaux neigeux, tableaux d'enfance¹²⁹ ou

¹²⁹ « Une épaisseur donnée à la vie. Lorsque j'étais enfant, j'ignorais le contour déjà tracé d'une route, d'un corps, des étoiles éparpillées dans le noir. » (*PP*, p. 409)

encore tableaux de villes qui réfléchissent les ombres de la mémoire¹³⁰ – l'écriture avance dans l'espace et *franchit* : « Le premier mot, la première ligne. La main, la voix tremblent, pressentant ce qu'il faut chaque fois risquer pour franchir l'absence. » (*PP*, p. 401) En jouant ces tensions visuelles entre noirceur et luminosité¹³¹, constantes au fil des poèmes, on remarque néanmoins une sorte de lente remontée vers la lumière. Le noir s'estompe par moments alors que le sujet écrivant consent à un dépouillement qui lui permet d'expérimenter le plus simple *vertige de chaque chose* : « Le noir s'estompe. J'écris, me dépouille en même temps que toi, retrouve la joie la plus simple, la grâce de l'abandon. Il n'y plus rien autour, juste le dénuement, le vertige de chaque chose. » (*PP*, p. 406) Le fil de l'écriture accomplit ces liens, ces passerelles au cœur même des distances, préservant les qualités fragmentaires de chaque élément, les éclairant de lueurs nouvelles : « Le jour s'élève à travers nous, laisse surgir de *minuscules trouées* par où s'approche la vie. // Je marche dans un présent rempli d'écho. » (*PP*, p. 407; je souligne) Écriture et jeux dans l'espace, donc, mais toujours tel « [u]n filet d'encre tendu entre nous. Que débordent nos voix. » (*PP*, p. 409) Le poème se construit dans cette tension entre ce qui sépare et unit, ce qui borde et dévoile l'espace, les manques, dans cette alternance jouée entre la brisure et le commencement : « Sitôt écrit, on voudrait parfois rattraper le poème qui sépare comme un large trait, avoue ce qu'il faudrait encore taire. // Poème qui peut tout briser, tout commencer. » (*PP*, p. 411)

Dans *L'issue la résonance du désordre* se poursuivent ces réflexions sur le visible et l'invisible, sur les ouvertures d'espace et les systèmes d'échos. Ainsi les résonances du désordre se répercutent-elles au sein d'une vaste ouverture d'espace¹³², dessinant des contours tout en dévoilant un espace vertigineux de noirceur où la subjectivité s'élance, soit « [l] es bords de l'obscurité / le trouble sans appui, l'arrachement. » (*IRD*, p. 444) Les poèmes dressent alors l'inventaire de ces tableaux mouvants où « [l]a voix proche, par saccades / énumère les lieux, les objets / les visages. » (*IRD*, p. 431) Cela rejoint ce qu'Henri

¹³⁰ « Une douleur indistincte dans la voix. Montréal, Paris, Rome, New York; des noms comme des passerelles entre les regards. // Parfois je dis – *mémoire*, pour parler de ce tâtonnement dans le noir des choses. » (*PP*, p. 407; l'auteure souligne)

¹³¹ « Quelque chose de fragile émerge, mêlant le noir et le blanc, la force et le tremblement. Je vois ce corps tendu dans un trop grand silence. Rupture ou cicatrice; trait qui aspire et rejette. » (*PP*, p. 408)

¹³² « La voix dans ces mots / de désolation. » (*IRD*, p. 444)

Meschonnic nomme, en étudiant les textures du noir dans la peinture de Pierre Soulages, la composition rythmique :

Ces effets de matières, transparences, superpositions, les rythmes des pleins et des vides neutralisent l'opposition entre figuration et abstraction, entre nature et culture, étant les figures mêmes du rythme, ses transformations. Ni un mysticisme, vers lequel on l'a parfois tiré, ni un matérialisme, mais un mouvement continuuel [...] ¹³³.

Au sein de ces textures du noir se profilent timidement des lueurs : « Les choses défaits se remplissent / de *minuscules trouées* / par où je rêve. » (*IRD*, p. 443; je souligne) Et le blanc réapparaît tel ce qui parsème cet univers ombreux d'issues : « Quelqu'un n'est jamais nommé / en nous, un corridor sans présent / tendu vers l'éternité. // Et cela suffit / à ramener le blanc. » (*IRD*, p. 443) La noirceur ressurgit, vers la fin du livre, ayant acquis au fil de ces modulations ombreuses une véritable force dynamique : « Le noir devient une direction. » (*IRD*, p. 446) Ce qui rappelle une fois encore *la poétique du noir* produite, chez Soulages, par l'organisation des multiples tableaux dans l'espace :

Il suffit de voir ce que fait le noir de ses grandes peintures toute noires, pour saisir qu'il transforme la peinture et le regard. Il est inséparable des textures "lisses, fibreuses, calmes, tendues ou agitées" comme Soulages dit quelque part. Inséparable des dimensions extrêmement allongées des tableaux en polyptiques, et de leur organisation rythmique, qui elle-même suppose, impose un mouvement devant ces peintures. Et ce mouvement inverse le noir profond en surface lumineuse, en effets changeants ¹³⁴.

Dans la poésie d'Hélène Dorion, cette noirceur fondamentale implique des jeux de textures tous empreints de « [l]égèreté, désir, approche » (*IRD*, p. 446) et d'effets changeants, en constantes modulations.

Les poèmes de *L'empreinte du bleu* témoignent pour leur part d'un souci d'explication de la composition poétique ¹³⁵. À la manière du peintre, la poète décompose,

¹³³ Henri Meschonnic, Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière : avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 173.

¹³⁴ Henri Meschonnic, « Le noir lumière », dans *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 189.

¹³⁵ Soulignons ici que dans ces deux derniers titres, Hélène Dorion développe un système particulièrement complexe d'association entre le noir, le blanc ainsi que le bleu (et quelques autres teintes), les modulant à divers effets visuels et catégories sémantiques qui mériteraient, en soi, une longue analyse détaillée.

recompose, le processus même se trouve mis de l'avant, et devient parfois le thème principal de certains textes. Les motifs itératifs de la main et du trait¹³⁶ précisent à quel point ces modulations visuelles relèvent toujours d'une pensée du poétique, d'une poétique du regard. Ce qui implique le processus de différenciation au cœur de l'expérience visuelle, processus qui tient compte des textures, des fragments et trouées¹³⁷; jeux de pleins et de vides qui organisent les paysages du monde. On borde ainsi les formes et failles, contours¹³⁸ et creux qui dessinent ces espaces lyriques, traçant les multiples inflexions du noir, du blanc et même du bleu ainsi que celles de l'obscurité et des lueurs qui les traversent¹³⁹. Le bleu intervient ici pour la première fois dans l'œuvre tel un motif important : « Le bleu prend des contours, plonge / dans la mémoire et se retourne / vers moi : mer, horizon, regard. » (EB, p. 457) Le bleu reviendra par la suite en s'alliant systématiquement à des motifs autant paysagers que lyriques : mouvements de la mer, ligne de l'horizon qui invite au vertige, espaces venteux où se déploie la parole. Lisons le dernier poème de *L'empreinte du bleu* :

L'attraction du bleu
dans ma vie, ce désordre
des blancs et des noirs
la fuite, la dérive, le trajet
du regard ramené par le poème.

Une à une les lignes se recourbent
et viennent vers moi.

Fragiles questions
que ne dévie pas le silence.
(EB, p. 462)

Ces lignes qui se recourbent vers le sujet figurent déjà l'importance du sujet-toile qui sera développé dans *Les murs de la grotte* et *Ravir : les lieux* alors que le « désordre / des blancs et des noirs » rappelle aussi ce que Pierre Soulages lui-même nomme *l'Outrenoir* : « au-delà

¹³⁶ « Le trait d'un lieu à l'autre / l'imperfection risquée / par le geste / la surface s'abîme. » (EB, p. 458)

¹³⁷ « Que déroulent les noirs et les blancs / anonymes dans la désolation / les images effritées » (EB, p. 456).

¹³⁸ « L'ovale qui enserre / délimite, trace le contour. » (EB, p. 459)

¹³⁹ Tel qu'évoqué dans *Carrés de lumière*, ce « [t]issu d'étoiles éparpillées // dans la main, le corps fragile / du grand large » (CL, p. 468).

du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir [...] qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète¹⁴⁰. » Si ce recueil est précédé d'une citation d'Yves Klein, le célèbre peintre des monochromes bleus, on constate néanmoins que la poétique d'Hélène Dorion, bien que soumise à cette « attraction du bleu », demeure aussi très près de l'univers de Soulages, peintre des rythmes à même les textures du noir; des noirs francs, des noirs en transparence et parfois, des noirs bleutés qui dansent dans l'espace.

4.3 Portraits du grand large

N'emporte rien avec toi.

Le mot le plus pauvre attend ton retour.
Mort plusieurs fois,
et revenu à la vie.

Une pauvre lueur.
Sans parler d'éternité¹⁴¹.

- Élise Turcotte

Au cœur de ces textures du noir, l'exploration de la négativité poétique se poursuit sous forme d'ouverture d'espace et de dépaysement qui tend, dans *Sans bord, sans bout du monde* (1995), vers le « sans limites » : « Chaque vie poussée sans limites / sans rien à rejoindre » (*SB*, p. 481), « comme un rebord du monde / offert à l'infini » (*SB*, p. 501). Le recueil se construit de sept parties encadrées *a priori* par le *sans bord* et en toute fin, par le *sans bout du monde* (je numérote) :

1. Sans bord
2. Sans Dieu
3. Sans rivage
4. Sans personne
5. Sans figure
6. Sans gravité
7. Sans bout du monde

¹⁴⁰ Pierre Soulages, « Les éclats du noir », entretien avec Pierre Encrevé, cité dans Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière*, op. cit., p. 195.

¹⁴¹ Élise Turcotte, *Piano mélancolique*, Montréal, Noroît, 2005, p. 37.

Structurée par la répétition variationnelle du privatif, l'énonciation se relance en échos¹⁴² autour d'une progressive dépersonnalisation du sujet lyrique : « Sans nier que tu ne sais / où tu vas, tu peux / maintenant aller quelque part. / Marcher. Te saisir de l'ombre / que délivre tes pas. » (SB, p. 481) Le sujet va vers le vertige renouvelé d'un horizon qui s'ouvre à l'infini :

Un chant vient avec l'ombre
laissée au bord des routes
nous marchons seuls
et ne cessons d'échapper
à l'horizon qui nous devance.

La terre accueille la douleur
dénoue le vide
Me rappelle où aller, où revenir
où recommencer chaque fois.
(SB, p. 477)

Nombre de poèmes de ce livre évoquent par ailleurs la poésie de Saint-Denys Garneau, comme cet extrait qui semble presque paraphraser son poème fameux « Monde irrémédiable désert » : « La voix ne porte pas. / La main ne relie pas / Les fenêtres de la vie / ne s'ouvrent plus. » (SB, p. 508) À ces moments d'extrême négativité s'ajoutent pourtant des scènes où la parole se *relance* et tente de *rejoindre*, par le processus même de l'écriture en marche, tissant dans l'espace des filets de lumière : « On tire le fil de lumière / jusqu'à l'autre rive » (SB, p. 490). Puis : « Tu n'as que ce poème / pour te souvenir de toi-même. / Aller du seul côté des choses / qui te sois habitable. » (SB, p. 482). Le *sans limites* gagne autant l'espace que le corps du sujet, en tant que corps-monde. De même, le corps-texte recouvre le corps de la terre : « Le corps remplit l'espace / et recouvre en même temps / le corps de la terre. » (SB, p. 517)

C'est que l'écriture procède une fois de plus d'une mise en récit des manques, évocation de la difficulté à vivre dans le monde ou à accepter la mort en marche, mais aussi récit de deuil : « Paysage heurté par l'absence / de ton regard / sur le rebord des secondes. //

¹⁴² Ces jeux d'échos et de retournements continuels se répercutent partout dans ce livre. En voici quelques exemples parmi beaucoup d'autres : « En tout être repose / le souffle qui le nourrit / l'épuise et de nouveau le nourrit. » (SB, p. 478)

Je reste là, sans voix / depuis que tu as quitté ma vie / en même temps que la tienne. » (SB, p. 509) Deuil de soi, deuil d'un être cher, deuil d'un rapport euphorique avec le réel; les poèmes redisent en écho une noirceur viscérale. Alors que l'aggravement de la solitude se fait prégnant, les figures de l'enfant¹⁴³, de l'oiseau¹⁴⁴ et de l'ange apparaissent néanmoins¹⁴⁵. Car tout cela s'énonce « Sans gravité », comme nous le rappelle le titre de l'avant-dernière partie. Cette exigence de ressentir notre passage dans le temps se trouve liée à un nécessaire et fertile apprentissage de la douleur : « Dans la paume de l'éphémère / où nous ne faisons que nous perdre / se rassemblent le vent, la vague et la pierre / pour qu'enfin nous éprouvions notre passage. » (SB, p. 528)

Progressivement, les poèmes vont vers une certaine sagesse attentive qui prône les *passages* répétés en tant qu'espace fertile d'apprentissage : « Le commencement est en nous / depuis toujours. » (SB, p. 531) Il devient à ce titre nécessaire d'expérimenter ce qui nous porte dans ce vertige *sans gravité* et *sans bout*, vertige synonyme d'une sobriété de l'énonciation loin de toute forme d'emportement lyrique. La dernière partie du recueil annonce à maints égards plusieurs des préoccupations philosophiques au cœur des *Murs de la grotte*, que nous analyserons sous peu, puisque l'on y rencontre notamment des évocations de l'importance de l'écriture et des horizons qu'elle ouvre. L'espace infini du *sans bout du monde* convoque le désir de prendre le large, désir de mobilité qui s'allie aux motifs du grand large (ouvrant vers le ciel) et de la mer en mouvement (dont l'horizon semble toujours reculer) :

Debout face à la mer, tu écoutes la vague
et deviens cette vague
qui palpite et rassemble
les miettes d'infini.

¹⁴³ « L'enfant retrouve le chemin de ses jeux. » (SB, p. 511)

¹⁴⁴ « Un oiseau trace les contours de l'air / pendant que se croisent en moi les vagues / du présent et du passé. » (SB, p. 512)

¹⁴⁵ L'ange est ici une figure de légèreté : « L'ange patiente. Sans hâte, il attend que s'accomplisse la roue du voyage. » (SB, p. 487) Ce qui retourne à l'absence, ce qui disparaît, nous reliait à cette situation vertigineuse de l'ange : « Tu appelles à toi le vide / et le repousse aussitôt / pour aller plus loin / tu apprends la légèreté » (SB, p. 518), « Tu voles en nous et nous volons / à travers toi / reviennent ces ailes / perdues, oubliées, devenues / invisibles sur la terre. // Toujours l'équilibre maintenu / et aussitôt rompu / pour définir l'équilibre. » (SB, p. 518)

Voyageur barbouillé de bleu
 tu inventes un ciel
 qui n'abrite aucun monde.
 (SB, p. 532)

La mer deviendra dans la suite de l'œuvre un motif récurrent, toujours revisité comme la vague, expression même du recommencement perpétuel auquel se soumet le sujet lyrique : « Recommence devant moi / le mouvement de la mer. » (SB, p. 537) Les derniers vers du livre remettent cela en scène : « On lâche les amarres / Tout s'allège et le ciel s'entrouvre. // Alors, plus nue de n'avoir jamais été nue / nôtre âme écoute pour la première fois / son silence intérieur. » (SB, p. 542)

Abordons maintenant brièvement les divers *Portraits de mer* (2000) qui font eux aussi miroiter les postures ondoyantes de cette subjectivité. Dans ce livre, la mer s'avère à la fois une vaste étendue d'espace dont les horizons semblent des lignes de fuite ainsi que le lieu même du vivant en perpétuel mouvement¹⁴⁶. Ce qui semble une avenue cohérente à cette poétique qui tente de retracer, comme on l'a vu, les diverses géographies du vivre. On cherche avant tout à éprouver le vivre en marche, et même lorsque l'on rencontre de la terre, du sable ou des pierres¹⁴⁷, ces éléments s'intègrent à une géographie dansante entre la matière et les vides, en cet espace où tourbillonne le sujet-poussière : « Sur la mer, le vent. / Le vent défait le monde / et le reprend / en son intime tourbillon. » (PM, p. 689) Ainsi l'énonciation se reproduit-elle « en cette danse conduite par l'aveugle » (PM, p. 687), « écheveau de certitudes / qu'agitent le vent, la houle / d'autres marées » (PM, p. 690).

Il s'agit par conséquent d'énoncer « la douloureuse obstination / du vivant parmi la houle » (PM, p. 708), de réinterroger le passage et la durée humaine, cette difficile respiration de l'âme humaine dans une mer qui ouvre pourtant sur le grand large allant jusqu'au ciel :

¹⁴⁶ « Tu regardes la mer et c'est voir / la forêt, les arbres, branches et feuilles / pareilles à des vagues troubles / où roulent et s'effritent les jours [...] / et derrière l'opaque profondeur / on devine toutes vies : algues poissons / coquillages où s'épuisent le temps. » (PM, p. 726)

¹⁴⁷ Dans la brève série des *Pierres invisibles*, publiée en 1999, on trouve ces lignes qui rappellent, entre autres, l'apostrophe au poème chez Michel Beaulieu : « Ô poème, ô temps, navigateur / de notre traversée, – quelle route suis-tu? – / le long des pierres invisibles / je me laisse porter / par la fragilité d'être / comme eau, sable, souffle / menés vers la source / de notre obscur passage. » (PI, p. 637)

« Où conduit-elle, eau / dans son sillage / qu'emporte-t-elle / en ces bleus dédiés au ciel / qui respire, léger / en son mouvement / de pauvreté, – où conduit-elle? » (*PM*, p. 714) La marée ondulatoire et la mer en mouvement, dans cette poétique, se rattachent donc au caractère *respiratoire* du vivant. Si ce mouvement n'est pas identique à celui de la spirale, il s'y allie pourtant, car le mouvement spiralé qui construit la cohérence d'ensemble de l'œuvre, et par extension ce *rythme-sujet*, est lui aussi *respiratoire* : la spirale se rétrécit vers le proche, puis se déploie dans l'univers, pour ensuite se contracter à nouveau, et ainsi de suite...

Dans une autre strophe, le sujet lyrique errant dans ses habits de pauvreté se trouve encerclé de questions sans réponses, interrogations reposées à cet infini du paysage qui ne répond pas, sinon que par de nouveaux appels lancés dans le vide, ainsi que le ferait un naufragé à la dérive : « L'île, le silence. L'eau / consent au repos, fluide / quiétude de ce qui passe / avec nous, – fragiles particules / barques d'ombres / dérivant dans l'immensité. » (*PM*, p. 715) Cela se précise un peu plus loin : « *Je n'ai pas de réponse, ma vie tient à ce fil / de poèmes lentement édifiés. / S'y élève et s'y brise. Telle est ma demeure / et telle, ma destinée.* » (*PM*, p. 721; l'auteure souligne) De fait, le lieu du sujet lyrique se dévoile; lieu du doute, espace d'échos et de résonances où s'enroule et se déroule le fil des poèmes. Il importe en définitive de creuser l'espace jusqu'aux confins du vide en soi, puis jusqu'au sans bord du monde qui ouvre sur le grand large océanique¹⁴⁸, et comme l'annonce le titre de la dernière partie du livre, relancer les « Voyages, vies » qui pointent à l'horizon du poème : « Vois mon âme qui oscille, – chute et envol / noirceur et luminescence » (*PM*, p. 764). Dérivant, le temps de ces quelques *Portraits de mers*, parmi les mouvements ondulatoires de la mer, l'écriture reviendra dans les livres subséquents à un mouvement plus clairement oscillatoire et circulaire, appelant à sillonner la vastitude féconde de la spirale, car « toute histoire / autour d'une autre histoire / tournera, et l'air / creusera jusqu'à nous ses sillons. » (*PM*, p. 697) Cela jusqu'à rencontrer ce « halo dans la spirale » (*PM*, p. 770), et ultimement, faire résonner ces interrogations infinies, des tréfonds de la caverne de l'histoire aux espaces muets et expansifs de l'univers.

¹⁴⁸ « Je prends le large / et toute houle m'emporte. [...] La mer maintenant s'obscurcit. / Bientôt s'agrandira le cercle / de lumière versée par le temps. » (*PM*, p. 761)

5. PERSPECTIVES ET POINTS DE FUITE

Dès *L'intervalle prolongé* (1983), l'espace de l'œuf s'alliait déjà au mouvement essentiel de la spirale, mouvement qui résonne jusqu'aux murs voutés de la grotte, figure centrale du recueil majeur *Les murs de la grotte*¹⁴⁹ (1998). Agrandir le spectre de son champ d'expérience et faire de cette ouverture de champ circulaire un nouvel espace de jeu où reconfigurer ces paysages, ces objets, ces débris du réel et ces mouvements du vivre qui nous déterminent en tant qu'humains, voilà entre autres ce que remet en acte ce livre, dont quelques textes ont paru auparavant sous le titre *La caverne de l'histoire*. La figure de la grotte éclaire en conséquence la poétique de l'œuvre, et en constitue une sorte de *lieu* culminant. De la grotte de Lascaux à la « spirale étoilée » (MG, p. 66) qui, pour Hélène Dorion, fait tourner l'univers, on suivra ce fil de l'écriture qui à la fois donne un rebord au monde et construit un sujet-toile qui tente de relier les mots et les choses.

On a évoqué plus tôt l'importance figurale et signifiante de la « maille », mais aussi de la « bouche » et de la « voix ». Voyons maintenant comment cela nous mène à la figure de la grotte. Si le travail de la figure poétique déploie le visible, *Les murs de la grotte* constituent à cet égard une remise en acte exceptionnelle des préoccupations esquissées dans les premiers écrits d'Hélène Dorion. En effet, l'apparition des murs de cette grotte, dès les premiers poèmes du livre, produit à la fois une ouverture d'espace et une ouverture de champ. Littéralement, on peut comprendre cette figure tel un cercle tracé, dévoilant la tension figurale au centre de cette poétique : un endroit semblant circonscrit *ou* un vide apparaissant soudain. Le cercle y demeure un motif omniprésent, tout comme celui de la bouche (ce qui évoque aussi le « O » d'une bouche ouverte). Pensons notamment à l'utilisation du Ô vocatif, prégnant dans ce recueil, par exemple dans l'assonance « ô-haut-ombre », alors que Ô saisons rejoint *La nuit chante haut cette ombre* :

¹⁴⁹ Hélène Dorion, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses directement dans le texte, précédées de la mention MG.

Ô *saisons*, barques enfilées une à une
 dans le **chas** de l'histoire
 comme porteuses d'eau, claires marées du mystère
 – quelle œuvre souterraine, immense et obstinée
 s'accomplit en votre **ronde**, quel **éclatement**
 par le **cercle** de vos **passages** répétés?

La nuit *chante haut* cette ombre
 qu'elle **agrandit** de nos tourments.
 La vie s'accumule. Le souffle devient l'égal du vent
 la matière se soulève
 et chaque chose bientôt s'éloigne
 – **retourne** à son commencement.
 (MG, p. 79; je souligne)

Les murs de cette grotte se proposent pour mieux s'effacer, preuve que ces parois n'existent pas tant comme limites que comme rebords, saillies laissant apparaître en son centre un vide qui « s'agrandit », en ses rondes répétées. Motion portée par la voix lyrique (souffle, vent) qui crée de l'espace (puisqu'elle soulève et fait tourbillonner la matière dans l'espace du poème) et du temps (temps cyclique), comme en témoigne aussi la progression signifiante des sèmes du cercle (chas, ronde, cercle, retourne) et du mouvement (enfilées, porteuses d'eau, ronde, éclatement, passages, agrandit, se soulève, s'éloigne, retourne à son commencement). Cette tension figurale marque également le désir paradoxal de circonscrire pour mieux ouvrir, que rejoue le motif récurrent du « passage », c'est-à-dire une ouverture (une brèche) qui produit un cheminement (un tracé). Faille, brèche, grotte : ces ouvertures investissent le lieu poétique¹⁵⁰, seul alors capable d'organiser quelque débris de sens. Car la grotte s'avère, comme on le verra, le *lieu* de rencontre entre les cavernes intérieures d'une historicité singulière (l'enfance, le lien filial, le rapport au monde contemporain), les gouffres du sens à réinterroger (la caverne de Platon) ainsi que les plaies de l'histoire (de la grotte de Lascaux aux grandes catastrophes que porte la mémoire des siècles).

¹⁵⁰ Sur le plan figural, le « O » de la bouche ouverte peut aussi s'associer au motif du globe terrestre creux : « Ô terre qui reçois un à un nos âges / et où s'enfilent, comme dans le chas d'une aiguille / les souvenirs auxquels nous étions attachés » (MG, p. 54).

5.1 Éclairer la caverne de l'histoire

Ce recueil se compose de quatre parties : « La terre, l'univers », « Mesure du monde », « Une et même, la route » et « L'âme, vers l'éternité ». À maints égards, on y rencontre un sujet lyrique qui se remet constamment en jeu et en question au sein d'un espace à arpenter :

*qui sommes-nous, cherchant grâce, repos, consolation
en ce poids de souffrance et de solitude
d'où venons-nous, et jusqu'à ce fil, cette parfaite géométrie
qui tient tout ensemble [...]
où allons-nous, ainsi accordés à cette procession de planètes
au silencieux manège où sans appui nous tournoyons
(MG, p. 71; l'auteure souligne)*

Les trois formules interrogatives relient la question de la subjectivité – de son origine autant que de son devenir – à celle du lieu. Le motif de l'origine, qui apparaît d'ailleurs furtivement dans ce livre, ne réfère aucunement à une origine mythique ou transcendante, elle s'avère plutôt *scientifique* (comment la matière s'organise et engendre le vivant, devenant une force¹⁵¹, un *vivre* en marche) et *philosophique* (comment l'humain entre dans le symbolique, organise sa pensée dans le langage, devenant une force de langage, accédant à un *dire* en acte). C'est que cette écriture établit la correspondance, très fréquente dans la poésie contemporaine, entre le lieu d'énonciation et l'énonciation des lieux¹⁵². On le constate sans peine dans le liminaire des *Murs de la grotte*. Dès la première strophe, l'écriture est posée comme la trace, le trait qui dessine le rebord du monde représenté. Elle structure les horizons de cet espace de représentation, qui s'avère de fait un espace de langage :

Quelques traits sur le mur de la grotte

¹⁵¹ Dans une entrevue, Hélène Dorion précise, à propos de la science actuelle : « [Elle] inscrit parmi ses fondements des principes également présents dans la poésie et qui sont au centre des préoccupations littéraires, je pense par exemple à l'intuition et à l'imagination, aux données qui relèvent de l'invisible et du mouvement imprévisible de la matière. Il me semble de plus que les avancées biotechnologiques récentes — transgénèse, clonage, lois de l'hérédité, achèvement de la séquence du génome humain — nous obligent à reformuler notre vision du monde et de l'être ou, à tout le moins, à trouver un espace de réflexion entre l'approche catastrophiste et l'enthousiasme émerveillé. Qu'est-ce qu'être humain ? C'est là une question littéraire qui ne peut se poser en dehors des enjeux scientifiques actuels. » (Jacques Paquin, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème », *Lettres québécoise*, n° 129, 2008, p. 9)

¹⁵² Voir Simon Harel et Adelaïde Russo (dir. publ.). *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval / CÉLAT, coll. « InterCultures », 2005.

les couleurs de la bête
la forme visible de la vie;
en ce mouvement
le monde a commencé.

Par le silence et la nuit
la gravité du noir, la terre
dans les mains qui tâtonnent;
par les galets, l'eau, les fruits
l'oiseau secouant l'espace
et le bruit des pas incertains
nous avons commencé.
(MG, p. 9)

D'entrée de jeu, la référence aux dessins préhistoriques implique un mouvement et une amorce. Ces premières écritures (des *récits* de chasse, semble-t-il) deviennent « la forme visible de la vie ». Ce monde qui commence dans les premiers vers du recueil, traçant les contours de la grotte, est ensuite associé au vers « nous avons commencé » clôturant la seconde strophe, qui souligne la portée intersubjective de cette expérience, de cette quête d'origine remontant aux premiers balbutiements de l'homme. Nous voilà presque au seuil d'un lieu commun de la psychanalyse : l'humain devient sujet dans le monde dès le moment où il se représente sur les murs, chassant la bête; il entre alors dans le symbolique. Cette ligne séparant l'animalité du sujet conscient (la « bête » référant au côté primitif de l'homme autant qu'à la bête chassée dessinée sur le mur) représente aussi le fil de l'écriture poétique. Ce tableau liminaire tente de rejouer l'instant précis où l'homme se situe encore dans cet intervalle entre l'informe noirceur (la nuit des temps?) et le début de la conscience de soi (et de son rapport au monde). La caverne de l'histoire ainsi tracée permet donc d'ouvrir le poème à une remise en scène d'une origine¹⁵³ qui est ainsi réactualisée¹⁵⁴. Or, plusieurs des poèmes qui suivent présentent ce monde poétique tel un lieu (où cheminer, où vivre), mais aussi telle une collectivité vivante (où vivent et se rencontrent toutes les générations confondues).

¹⁵³ « Danse de l'origine, de l'herbe / et de la pluie, du premier trait / sur le mur de la grotte » (MG, p. 28).

¹⁵⁴ Voir « le premier sursaut de la matière » (MG, p. 10), « la première écluse ouverte » (MG, p. 10), « les premiers balbutiements / nous parviennent » (MG, p. 21). Les préfixes « re » abondent d'ailleurs, traduisant également une conception de l'histoire comme cycle perpétuel.

Ainsi le temps se fait-il cycle ininterrompu. L'histoire serait en effet un grand *cercle*¹⁵⁵ qui relie les humains, à chaque instant :

Pères, mères, frères, sœurs qui avancez
sur les mêmes routes de détresse
accomplissant avec moi la roue du voyage;

moissonneurs de vie depuis des millénaires
qui se tiennent face au néant
[...]

dans ce *corps d'ombre et de lumière*
vous portez ce monde
où basculent la peur, la solitude, la joie
à chaque instant, où toute chose va et change
et s'enchaîne au passé ou au futur.
(MG, p. 24; je souligne)

La grotte forme ce « *corps d'ombre et de lumière* » qui porte les traces de l'origine, lieu et moment où le sujet fait son entrée dans cet univers de représentations mouvantes. Cette danse de lueurs et d'ombres projetées s'avère désormais offerte à son regard. L'histoire se donne dès lors à comprendre à la fois comme ce désir du symbolique, d'une mise en représentation de soi inhérente à l'énonciation lyrique, et comme *l'histoire* de l'humain à travers les époques: « Dans la chambre lointaine de l'éternité / s'amorce le voyage. / Le premier homme et la première femme / la première histoire » (MG, p. 28), « [p]ointe d'aiguille d'une origine / où chaque vie raconte d'autres vies » (MG, p. 39). Retourner à la grotte signe la possibilité de réécrire cette histoire, de revisiter l'origine¹⁵⁶ pour redessiner une forme de cosmogonie

¹⁵⁵ « Grain de sable, poignée de terre / au creux de la main; / il a fallu des siècles / pour enfin sentir la grandeur du cercle [...]. Bientôt tu entends qui s'entrechoquent / tous les fragments de l'histoire. » (MG, p. 25)

¹⁵⁶ L'auteure l'exprime clairement en commentant justement le projet au cœur de ce recueil : « À partir de ce *D'où venons-nous ?* j'ai cherché à mettre en parallèle l'histoire de l'univers, celle de l'humanité et celle d'un *je* pour tenter de voir comment nos chemins individuels portent la trace de la vie. Plus encore que l'exploration d'une thématique, il s'agissait pour moi d'éprouver la poésie comme mode de connaissance fondé à la fois sur l'intuition, la réflexion, la mémoire intérieure, l'imagination créatrice, l'expérience sensible et, bien sûr, celle du langage, ce matériau premier du poème. » (*Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 15).

humaine¹⁵⁷. Fait indéniable : ce livre présente moins une démarche théologique qu'une réelle approche philosophique, même si quelques références à un Dieu simulacre apparaissent furtivement et que certains extraits évoquent la pratique du verset. En fait, ce sont bien les sages, philosophes et poètes qui recréent le monde, dans les *Murs de la grotte*, un monde « sans croix » (MG, p. 44) : « Héraclite, Empédocle, Anaxagore s'y jetèrent / descendant au fond de l'être. D'autres sages / philosophes, poètes prirent la sphère entre leur mains / et le monde fut matière, mouvement, divinité / en toutes choses » (MG, p. 29). Le poème s'avère, sous ce rapport, un lieu de connaissance (artistique, philosophique, mais aussi scientifique¹⁵⁸). Suivant les traces d'Héraclite, de Giordano Bruno, de Freud et d'Einstein, auxquels Hélène Dorion se réfère notamment, l'auteure considère que la poésie nous enseigne, dans une perspective similaire, à croire à l'invisible comme indice et fondement du visible : « La poésie ne procède pas autrement. Pour entrer dans l'inconnu, elle sonde le connaissable; pour faire advenir l'impossible, elle interroge le possible, en célèbre les failles, en explore les ombres et les bords. Tout nous rappelle que chaque figure appartient à une plus vaste figure, - le *kosmos*¹⁵⁹. »

La grotte se donne de surcroît telle une figure creuse, souvent comparée à une caisse de résonance où se profile la parole. Les représentations des hommes primitifs, qui ouvraient le recueil, font place, dans les textes suivants, à la voix du sujet poétique qui résonne dans l'espace. Explorer cette caverne, cette caisse de résonance, c'est tendre l'oreille : « Tu portes le coquillage à l'oreille / et aussitôt résonne notre histoire / dans la spirale des pas » (MG, p. 33). Un cheminement s'amorce de nouveau par la mise en espace de la grotte car, dans cette « caverne de l'histoire, résonne le premier pas » (MG, p.12) d'un voyage, d'une

¹⁵⁷ « Des milliers de guerres, de ruines / et de catastrophes s'empilent / en chacun de nous / le fragile miracle de l'origine / chaque fois recommence » (MG, p. 13)

¹⁵⁸ Rappelant que le doute philosophique est l'un des fondements de sa démarche, Hélène Dorion ajoutera : « Quand j'écris, j'ai l'impression d'être au cœur même de la physique quantique, notamment à travers une exploration des possibles qui, sans cesse, ouvrent sur d'autres possibles. Je pense aussi à la théorie du chaos, au principe d'incertitude d'Heisenberg, ce sont là des instruments extrêmement féconds qui correspondent tout à fait à la vie elle-même, qui n'est nullement un lien linéaire de cause à effet, mais au contraire une mise à l'épreuve de la liberté » (Jacques Paquin, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème », op. cit. p. 9).

¹⁵⁹ *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 61. On reviendra sur la question du cosmogonique.

trajectoire qui se déploiera dans l'ensemble du recueil. Ce voyage s'avère une fois encore celui du marcheur¹⁶⁰, et cette posture, celle du sujet parlant: « Un jour, tes mains lâchent le sol. / Quelques centimètres et tu marches / à la hauteur de la vie, désormais tu vas / dans l'axe de la parole. » (MG, p. 40)

Au fil des poèmes, le portrait mouvant du sujet lyrique se tisse à même les multiples glissements pronominaux et figurations successives. Le sujet revêt entre autres les traits du chercheur, tout comme ceux des « sages / philosophes, poètes » (MG, p. 29), car il « refai[t] l'aventure de la main » (MG, p. 60), tente de réécrire, de mettre en lumière les contours de la grotte et les jeux d'ombres qui s'y dévoilent. Un peu plus loin dans le même extrait, on trouve d'ailleurs : « Tu vas ainsi / d'un siècle à l'autre / tu illumines les murs de la grotte / ouvrant le ciel, chaque fois / à l'aube première. » (MG, p. 60) Ce lieu vide à explorer, cette brèche, reflète du même coup la définition de cette subjectivité, ce que précise la fin du poème : « *Aujourd'hui* le feu sans couleur tenu très haut / éclaire l'immensité de ton vide. » (MG, 60; je souligne) Car ce royaume (intérieur/extérieur) est désormais sans visage, « nul visage, nul visage pour royaume » (MG, p. 49). Le passage des siècles ainsi intriqué dans l'*aujourd'hui* découvre la simultanéité des deux versants de cette historicité, puisque l'espace et le temps du sujet s'avèrent circulaires : « Comme à un mur sans brèche / je me heurte à cette grande aiguille / qui tourne autour de ma vie. » (MG, 49) Si l'on se heurte aux parois du cercle temporel, on cherchera par conséquent des ouvertures alternatives dans le creusement même du vide. De fait, l'énonciateur construit cet univers lyrique, dessine les contours de cet espace circulaire, se révélant lui-même puits : « Puits de lumière et d'obscurité / tu voyages depuis des siècles / t'arrêtant çà et là pour écouter / au fond de toi le labyrinthe qui résonne. » (MG, p. 53) Ce lieu où voyager renvoie au « corps d'ombre et de lumière » (MG, p. 24) cité précédemment. Là se rencontrent les contradictions qui façonnent cet imaginaire (ombre et lumière, singularité et universalité) par l'intermédiaire même de la voix poétique (qui écoute, résonne) :

Voici toute chose redonnée au cercle
de son accomplissement; toute chose
sous *la voûte courbe du ciel*, s'offre

¹⁶⁰ Voir « pas » (p. 9, 12, 14, 21, 23, 33, 62), « Le marcheur » (p. 12, 31), « Tu refais le voyage » (p. 14), « Le pèlerin [...] Sur ces routes / il avance » (p. 15).

tel un brin de paille au nid de l'oiseau
un tourbillon, à la fureur du vent.

Jours et nuits tournent sur eux-mêmes
dans la rondeur des origines
l'enfant entre dans l'histoire, enroulé
tenu par un fil à sa vie
sous *la voûte de la chair*.
(MG, p. 70; je souligne)

Ces deux quintils exposent une correspondance structurelle sur le plan du fond et de la forme. La première strophe évoque la circularité de l'univers au sein duquel chaque élément est relié aux autres dans l'espace (mais aussi dans un rapport de signifiante : « paille », « nid », « oiseau »). Cette matière s'articule en un mouvement de « tourbillon »; mouvement pareil à celui des astres d'une galaxie qui gravitent autour d'un centre d'attraction, et associé au vent, motif récurrent de la voix dans cette poétique. La seconde strophe illustre le cycle du *vivre* en acte, fil de l'énonciation lyrique qui rappelle aussi ce premier trait sur le mur de la grotte « alors que le monde ne tenait qu'à un fil¹⁶¹ ». Ce fil architecture une trame, un entrelacs de fils, soit le parcours dessinant cette historicité dès le moment où « l'enfant entre dans l'histoire » (comme on entre dans la grotte ou dans l'axe de la parole). Ce fil de l'écriture tente de remonter au commencement du vivant, d'en éclairer les mystères : « Tenant entre ses doigts le fil de l'imaginaire – chaîne d'or reliant la créature à la création –, l'être humain tente de remonter au commencement, à la représentation primordiale de l'univers¹⁶². »

Cette « histoire » s'inscrit du même souffle dans un cercle (« tournent », « rondeur », « enroulé »), soit au sein d'un espace ovoïde. Espace du *corps-monde*, car la « voûte courbe » du paysage lyrique rencontre par un parallélisme structurel « la voûte de la chair » du sujet. Du reste, la première strophe tente de décrire le fonctionnement de l'univers (sa cosmogonie « redonnée au cercle ») et la seconde, le fonctionnement du vivre (l'ontologie qui tourne dans « la rondeur des origines »); les deux versants de cette réflexion poétique tourbillonnent donc au cœur de cette cavité dessinée par la répétition de « voûte ». Ce qui permet de superposer les deux cercles (deux voûtes courbes ajointées forment aussi un ovale) et de concevoir cet

¹⁶¹ Poème liminaire, MG, p. 9.

¹⁶² Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 62.

univers poétique selon une figuration tridimensionnelle : la sphère en creux. S'il y a donc « Mesure du monde », comme l'indique le titre de la deuxième partie des *Murs de la grotte*, il s'agit d'un monde en soi/hors soi, où « la caverne de l'histoire » (*MG*, p. 12) rencontre « nos cavernes intérieures » évoquées dans le dernier poème du livre (*MG*, p. 88). Plus encore, une triple correspondance du corps comme lieu d'expérience de la Terre (le collectif, l'histoire), de l'univers¹⁶³ (la cosmogonie) et de soi (le sujet en ses singularités) se trouve d'ailleurs intégrée tout au long du recueil. Dès la citation de María Zambrano en exergue du livre, cela est annoncé : « Il faut être éveillé, en bas, dans l'obscurité intraterrestre, intracorporelle, des divers corps que l'homme habite: celui de la terre, celui de l'univers, le sien propre. » (dans *MG*, p. 7) C'est que l'écriture appelle, en ces interrogations et retournements, un inlassable « miracle du corps / dans le corps du temps » (*MG*, p. 39).

Les murs de ce corps caveux se proposent pour mieux s'effacer, preuve que ces parois n'existent pas tant comme limites que comme rebords, saillies laissant apparaître en leur centre un espace de jeu à reconfigurer. Tension figurale qui convoque aussi la visée constante de circonscrire pour mieux ouvrir, comme le motif omniprésent du passage est ouverture (brèche) et cheminement (tracé). L'utilisation des tirets (doubles et simples), dans les écrits récents, éclaire ce même désir. Dans le cas des tirets doubles¹⁶⁴ à l'intérieur de la phrase, en plus de *tirer à part* une proposition, ils regroupent pour la plupart trois ou quatre éléments d'une énumération. Il s'agit d'une précision apportée à la proposition principale, mais séparée de celle-ci, comme si on enfermait ces mots dans une boîte. Leur contenu réfère en général à des indicateurs de lieux et/ou de l'intimité du sujet. Ils forment alors des micro-lieux au sein des textes. Ces menues grottes linguistiques, dont les parois sont les tirets, renferment une succession de termes, parfois séparés par des virgules, qui créent un martèlement, tempo du dire résonnant dans cette cavité visitée :

¹⁶³ Si « la lourde constellation / s'arrache au poids des choses » (*RL*, p. 38), « chaque chose est du temps [...] / Chaque chose / tourne sur elle-même / et autour d'un autre corps » (*MG*, 59), et l'écriture trace le mouvement même de cette « spirale étoilée » (*MG*, p. 66).

¹⁶⁴ *MG*, p. 18, 24, 50, 59, 64, 69, 77.

En mon corps
 Se rassemblent d'infimes ruisseaux
 – toucher, souffrir, donner, aimer –
 des fleuves et des marées.
 (MG, p. 50)

Quant aux tirets simples¹⁶⁵ en fin de phrase, qui peuvent apparaître plus d'une fois dans le même texte, ils terminent régulièrement une proposition principale en détachant le dernier segment qui s'avère un complément de celle-ci. Contenant souvent un syntagme verbal, ces segments ont généralement pour thèmes l'ouverture, la résonance, la parole ou les chemins. Plus encore, ils font soudainement bifurquer le sens dans une avenue inattendue. Ils prolongent donc la proposition principale, tout en orientant le poème vers l'inusité. Alors s'ouvre une brèche, un passage, au sein du poème :

L'archer, le géomètre, l'astronome s'accordèrent
 pour dire que le vide surgit de la beauté, s'abîme
 en un centre illimité où gravite l'âme.
 Entre la corde et l'arc se dresse le vide
 dont l'archer reprend inlassablement la mesure.
 En ces figures silencieuses des astres repose l'âme
 proche et lointaine, tendue entre l'être et la vie
 – brèche ouverte au cœur de la beauté
 À tâtons, chacun avance, – archer, géomètre, astronome –
 jusqu'aux extrémités du monde.
 Bordées de vide, toutes choses se rejoignent, invisibles
 dans leur mystère intérieur :
 quiétude. Ultime plénitude.
 (MG, p. 64)

Du vide surgit la beauté, de l'espace déployé on reprend infiniment la mesure, en cet espace de jeu réverbérant de perpétuels déplacements qui réinterrogent sans cesse « ces figures silencieuses » comme autant de brèches ouvertes. Le « mystère intérieur » dont le sujet « reprend inlassablement la mesure » représente l'invisible des choses que tente de réactualiser le poème, « à tâtons »; ce monde fini-infini qui se creuse en son « centre » vers « l'illimité ». La négativité, en tant que moteur de structuration, implique une mise en mouvement qui organise l'espace et le rythme. Car « [e]n sa première incarnation / l'homme souffle avec le vent » (MG, p. 22) et le rythme s'avère respiratoire : « *nous sommes le récit*

¹⁶⁵ MG, p. 10, 11, 14, 19, 21, 30, 34, 35, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 57, 60, 61, 63, 64, 67, 69, 71, 78, 79, 81, 83.

d'une respiration. » (HC, p. 32; l'auteure souligne) Retournement continu, tourbillon, le vide se voit indéniablement associé à la résonance, alors que le cercle, en ses voyages et ses révolutions incessantes, ouvre un « sillon », un passage spiralé : « Un sillon dans la spirale, une pierre / au bord du puits des ombres / – infimes voyages que nous rassemblons / en notre durée : un ciel sans fond, le grand large / où s'achève la route » (MG, p. 81). Horizon invisible bordant les « ombres », le cercle devient une ouverture infinie qui transperce tout le champ de cet univers : « puits » perçant les entrailles de la terre et « ciel » s'ouvrant vers le « sans fond » dans une perspective infinie du « grand large ». Ce mouvement spiralé se réduit par moments à une bouche, puis va rejoindre l'univers étoilé en expansion, et ainsi de suite, en une respiration inlassable. L'énonciation lyrique s'accorde à ce rythme respiratoire, ce mouvement constituant un *vivre en acte* au sein de cette *parole en acte* : « Au faite de la vague, le voyageur demeure / accordé au mouvement. Avec elle il chute / puis remonte avant de chuter encore. » (MG, p. 62)

L'évocation d'une « Terre de vide et de beauté¹⁶⁶ » (MG, p. 32), d'un autre côté, nous invite définitivement à percevoir cet univers poétique selon la figuration tridimensionnelle de la sphère vide, puisque la grotte s'avère bordée de sillons où résonnent les pas du sujet, tempo même d'un cheminement :

Un à un, nos pas regagnent la grotte
traversée d'ombres
et de reflets incertains.
[...]
ruines enfoncées dans la terre
– sillons qui s'enroulent autour du vide.
[...]
les pas de l'errant, tôt venu
désigner le jardin de l'être
– formes qui s'éloignent
à mesure que nous approchons.
(MG, p. 21).

Ces pas, ces sillons s'enroulant autour du vide désignent le jardin de l'être, figure en creux dans laquelle le sujet se mire et se meut. Cette marche spiralée creuse indéniablement la perspective, se déploie dans l'univers. Tout tourne, débordant le banal mouvement circulaire,

¹⁶⁶ « Voici la Terre, de vide et de beauté / voyageuse sans voyage qui nous emporte / depuis des millénaires, nous retient / en son intime bercement » (MG, p. 32).

car ce tournoiement ouvre l'espace, s'accordant à la spirale expansive de l'univers¹⁶⁷. Le souffle tourbillonne dans l'espace tout comme la parole; l'aiguille du temps tourne alors que s'enfilent les récits, par passages répétés, dans le chas de l'histoire. Si la spirale prend corps, c'est grâce à cet espace tridimensionnel ouvert par la figure de la grotte. On pourrait en un sens considérer la grotte comme *une figure pour les articuler toutes*, mais ce serait minimiser l'importance de la spirale qui enrichit cette réflexion sur le poétique comme espace-temps et mouvement d'un vivre à même les modulations rythmiques de la danse de l'univers.

Cette énonciation relève par ailleurs de cette tension qui veut organiser, dans la signifiante de la langue, tout en maintenant le désordre du vivre en acte. Elle ordonne à cet égard les choses et le monde en préservant un mouvement, une géométrie dansante¹⁶⁸, dynamique à la source même de cette parole. On le voit dans l'oxymore formé par ce « *chaos parfait du monde* » se faisant « danse » :

Herbe et remous, sable et rocher; nous sommes
cette course du jour jusqu'à la nuit, cette ombre
qui bouge imperceptiblement sur le cadran de l'histoire
[...]
Voici que je tombe, soudain, comme chute
l'oiseau dans le chaos parfait du monde

– exacte mesure de la danse.
(MG, p. 63)

Notons la progression explicite du sème du mouvement: « remous », « course », « bouge », « je tombe », « chute », culminant sur cette « exacte mesure de la danse » qui reproduit une possible cohabitation de l'ordre et du chaos. Ainsi l'exploration vertigineuse de cette sphère évidée réorganise-t-elle la matière du monde en une danse infinie. La poésie, selon Michel Collot, permet précisément cette

redécouverte permanente reconduisant à chaque fois le monde à son commencement, restituant le cosmos organisé au chaos qui en est la source et non la fin. Le monde qui s'ouvre à partir de tout lieu est un « chaos-monde » un

¹⁶⁷ « *Le monde tourne / et tournant ainsi, le monde / se franchit et advient. // Ainsi somme-nous / passeurs de lumière et de temps / parmi les cercles de l'univers* » (MG, p. 32; je souligne).

¹⁶⁸ On a mentionné, plus tôt, que pour Hélène Dorion, la danse n'est qu'un mouvement accentué entre ces séries de points d'équilibre et de déséquilibre constituant la marche.

ordre des choses toujours susceptible d'être rendu au désordre qui oblige à les réorganiser, et donc à les voir autrement¹⁶⁹.

Sur le plan de la représentation, le sujet se soumet à un processus similaire en devenant le corps du paysage où gravitent les choses (herbe, sable, pierres...) et où se meuvent les éléments (vent, feu, eau). Ici *et* là-bas à la fois, il *est* cet univers qui « palpite » au rythme de ses pas dansants, tel que le montre la suite du poème :

Je suis cet amas d'atomes et de fils rompus
depuis le commencement du temps
avec mes pas palpite cet univers : feu, pierre, poussière
(MG, p. 63)

Le sujet constitue l'ordonnance de cette *cosmogonie* articulant le proche et le lointain. Le motif de l'atome ressaisit cette articulation micro/macro, minuscule particule de l'univers intimement reliée au fonctionnement de cet univers. L'atome se définit usuellement telle une force, une tension qui relie. Ce motif illustre l'interrelation, dans cette expérience lyrique, entre la représentation et l'énonciation au sein de cette poétique qui engendre un espace-temps; *espace* de la représentation où gravite la matière et *historicité* qui réinterroge la relation d'un sujet au monde. Or ce sujet, « amas d'atomes et de fils rompus », dessine les chemins qui tissent le paysage, les sillons qui s'enroulent autour du vide. Il forme cette toile. Une série de fils tissent cet espace-sujet en mouvement qui dévoile « une scintillante géométrie / de fils tendus qui retiennent l'obscurité » (MG, p. 15).

L'écriture mime alors cette « parfaite géométrie » d'une « exacte mesure de la danse », danse spiralée qui fait apparaître le mouvement du vivant, car elle relève de ce qu'Henri Meschonnic nomme une *voix en acte* : « Elle fait une prosodie, qui n'est pas celle du discours, mais celle du corps, de la relation entre les corps. [...] Elle est une forme subjective autant de l'espace que du temps. Quand elle est un art de l'espace et un art du temps¹⁷⁰. » Cartographie d'un imaginaire en marche¹⁷¹, d'une intimité singulière et d'une humanité¹⁷²,

¹⁶⁹ Michel Collot, « L'ouverture au(x) monde(s) », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 382.

¹⁷⁰ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir. publ.), *La licorne : Penser la voix*, UFR Langues et littératures de l'Université de Poitiers, n° 41, 2^e trimestre 1997, p. 27.

¹⁷¹ « à chaque lettre, un point sur la terre / qui les contiendrait tous, nos pas / de neige et de sable » (ÉR, p. 376).

reliant l'historicité d'une poétique à l'histoire humaine qu'elle rejoue, voilà ce que réitère le dernier poème du recueil :

L'histoire tourne et ne s'achève
qu'en elle-même

Quatre millénaires de poussière accumulée
dans le sablier de nos errances

Que sommes-nous
Et que savons-nous, désormais
le monde tourne, le monde
en son mystère et sa révélation, se poursuit.
Tout s'achève et recommence:
poussière, semence et lave

– minuscules maillons
de nos cavernes intérieures.

Tout s'achève
et tourne en cet achèvement.
(*MG*, p. 88)

Articulation du proche et du lointain, le paysage lyrique ouvre cet espace de rencontre où un sujet convoque l'histoire, où l'altérité est intégrée comme force d'expérience. Il est

à la fois intimement lié au point de vue d'un individu et un lieu d'échange où il croise le regard des autres et l'héritage d'une civilisation. Jardin secret du sujet lyrique, il demeure un terrain d'entente [...] inscrivant l'*idios cosmos* du poète dans le mode commun, extériorisant son intimité, le faisant passer « de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous », selon la formule d'Éluard¹⁷³.

Contrairement à l'allégorie de la caverne de Platon (où le sujet devait sortir de la caverne pour accéder au monde des Idées), dans ce recueil, c'est bien le sujet poétique qui revisite ce *lieu*, désormais *lyrique*, pour questionner la conscience. Explorer cette « caverne de l'histoire » (*MG*, p. 12) signifie dès lors revisiter un semblant d'origine afin de redessiner autrement la cosmogonie humaine, à l'aune d'une négativité dynamique qui appelle à « consentir à cette ombre qui pointe / vers d'autres lumières » (*MG*, p. 86). Puisque pour

¹⁷² « je reste sans voix, longeant ces tragédies individuelles et communes, cette extrémité de l'horizon qui ramène ce que j'ai aimée et laissé derrière moi » (*VC*, p. 298).

¹⁷³ Michel Collot, « L'ouverture au(x) monde(s) », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 386.

Hélène Dorion, la poésie se fait inlassablement « [d]ésir de l'Autre, d'un centre innommé. Le poème sillonne l'amour en nous, il invite l'humain à retourner au commencement de l'amour¹⁷⁴ ».

5.2 Les lieux ravis du sujet lyrique

La poésie d'Hélène Dorion, on l'a vu, met en acte avec une acuité toute singulière la fondamentale dimension du lieu en tant qu'expérience d'un *vivre*. Si le sujet lyrique se révèle sans cesse déporté, transporté dans cette parole en acte qu'il génère, comment alors aborder la singularité d'un sujet qui se pose en termes de lieux? Voilà à quoi nous confronte *Ravir : les lieux*, qui synthétise par ailleurs les grands enjeux de cette poétique. La construction de l'espace lyrique dévoile en effet la teneur de la relation entre le sujet, son monde ainsi que le lieu d'énonciation qui architecture cette parole. Au fil des poèmes, les indicateurs de perception construisent un champ d'expérience, dont le sujet constitue le point de convergence et le moteur d'organisation. Le recueil est divisé en cinq parties déclinant ces *lieux* évoqués par le titre : « Ravir : les villes », « Ravir : les ombres », « Ravir : les miroirs », « Ravir : les fenêtres », « Ravir : les visages ». Toutes articulées au même « Ravir », ces dénominations convoquent l'omniprésente répétition variationnelle. L'utilisation des deux points instaure de fait une ambiguïté sémantique et syntaxique puisque ces derniers séparent et relient les deux propositions. Sont-elles dans un rapport de conséquence (ravir ces lieux) ou d'équivalence (ravir est l'égal de ces lieux)? Difficile de ne pas penser à la logique fondamentale de cette œuvre qui cherche systématiquement à conjoindre les contraires en une tension dynamique. Cela sans oublier que le terme « Ravir » présente, en sa définition usuelle, ce même redoublement alliant une signification négative (usurper, subir un dessaisissement) à une signification positive (transporter, être en extase, s'enthousiasmer). Si la négativité se réalise toujours de concert avec la discordance, l'univers se donne quant à lui par horizons mouvants, moins comme limites que ce *vers* quoi le sujet tend, c'est-à-dire vers où se tourne son regard désirant.

¹⁷⁴ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 52.

Davantage que de simples thèmes *picturaux*, les paysages lyriques de ce recueil réverbèrent la subjectivité évoquant du même coup les thèmes récurrents de l'œuvre (le mouvement du regard en acte, le vide permettant la résonance, l'invisible révélé par l'exploration de la négativité), le poème liminaire s'amorce sur un « ici » explicitant la posture du sujet au sein de ce monde représenté :

D'ici bouge la lumière. Regarde
le vide lourd sur l'épaule
éparpillé parmi les fenêtres.

Cherche ce que tu appelles, l'impossible
mosaïque silencieuse du voyage
et la lampe qu'on dirait brûlée
par le temps. Regarde seulement la pièce
où résonne ta vie. L'ombre jamais vue
visible maintenant, dans les yeux du soir.
(*RL*, p. 11)

La forme impérative précise le caractère actif d'un regard du multiple (« fenêtres ») et les deux rejets placés à la fin du premier vers de chaque strophe associent « Regarde » à « l'impossible », invitant à dépasser le mur du vu pour accéder aux révélations de l'insusité. L'insistance marquée par la répétition de « Regarde » convoque à regarder plus attentivement à travers « l'ombre jamais vue », rendue « visible maintenant ». « Chercher » s'unit à « appeler », conjoignant le voir et le dire au sein de la même proposition. Le poème en ce sens donne littéralement lieu à un voir *autre* qui révèle l'invisible, l'indicible, et l'auteure confirme d'ailleurs « faire du poème un veilleur attentif à l'invisible¹⁷⁵ ».

Ce sujet lyrique, en tant que phénomène d'énonciation, se fait langue qui explore le paysage, le traverse :

Écoute
le ciel – un nuage le traverse
pousse du pied le paysage.

Tu fixes la fenêtre sans bords
que perce la route, tu imagines

¹⁷⁵ Hélène Dorion, *Sous l'ache du temps*, op. cit., p. 47.

la colline qu'elle explore
comme une langue, un visage.
(*RL*, p. 38)

Cette langue redécouvre le visage d'une subjectivité *transportée* dans l'espace offert à sa vision. Les lieux construits dans les poèmes prennent dès lors valeur de figure¹⁷⁶, « images » d'un corps-monde et d'un espace-sujet :

Un peu partout, des images
des villes. Mers et montagnes
et maisons s'entassent
mais un seul voyage
ainsi s'effeuille.
Des papiers s'affolent, dévorent la nuit.
Grandiront dans ta bouche.
On allume des flammes, de minuscules pierres
que l'on disperse autour de toi

et bientôt tu confonds les ombres
avec les signes vivants de ton corps.
(*RL*, p. 13)

Ces mondes de papiers s'incarnent dans un *vivre*, signes d'un corps écrivant que l'on révèle par ses contours de « flammes » et de « pierres ». Malgré la multiplication des « images », il n'y a qu'un seul voyage, celui du sujet lyrique qui prête son corps parlant aux objets, aux paysages du monde, afin d'agrandir le spectre de son champ d'expérience :

Voilà donc ce que nous possédons
d'une ville : l'ombre qu'elle fait
dans nos corps, le battement
au loin, le battement
proche de sa langue.
(*RL*, p. 24)

Le monde se perçoit ici par sa négativité fondamentale : ombre qui résonne dans ce *corps-texte*. Le vers central, « dans nos corps, le battement », rappelle que l'invisible tremble à même ce corps de langage. Ce *corps-voix* figure l'énonciation lyrique même, qui est

¹⁷⁶ « Si la figure ouvre dans le paysage l'horizon d'une seconde vue, qui est celle de l'image, en poésie c'est aussi la voix qui donne à voir. La structure même de l'expérience paysagère, fondée du point de vue d'un sujet, correspond à celle de l'énonciation lyrique qui se déploie » (Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », dans Adelaide Russo et Simon Harel (dir. publ.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation*, op. cit., p. 275).

illustrée dans ce livre par le motif récurrent de la bouche¹⁷⁷, motif fréquemment couplé à ceux de l'encre, des ombres, du vent, du souffle et du mouvement :

Si loin nous poussent les ombres
pareilles à des taches
d'encre opaque, – résidus de temps
que recueillent nos bouches.
[...]

– vent, épaves, nos langues
claquent et balbutient –

d'aubes en crépuscules
de chair et d'os, le corps
craquelle, dans les mains
le sable ronge les pierres.
(*RL*, p. 40)

Cette bouche d'ombres s'avère rongée par le souffle (claquant, craquelant, déplaçant le sable) qui à la fois bruisse et balbutie. Les interrogations au cœur des *Corridors du temps* évoquaient le même mouvement du vent tournoyant dans le corps d'un sujet tout entier contenu dans son *transitoire* : « Qui suis-je lorsque la terre tourne en moi et que le vent désassemble mon corps ? » (*CT*, p. 105) Ou encore : « Peut-être ne suis-je que cette seconde où la terre tourne en moi ? » (*CT*, p. 107) Cette bouche dessine ici l'horizon du corps-monde : « Gorge / qui referme l'horizon bouche de feuillage jailli, le corps léger » (*RL*, p. 16). Or cette bouche d'ombres convoque une fois encore le motif du cercle¹⁷⁸ creusé. Cet espace ovoïde, dans *Ravir : les lieux*, laisse apparaître « [l]e gouffre, le mirage que l'œil dévoile » (*RL*, p. 79). Cavité, puits, grotte; le vide au cœur de cette poétique permet nécessairement à la voix de déployer ses tensions oscillatoires.

Parallèlement, on a vu que l'utilisation des tirets (doubles et simples), participe de cette cohérence. Dans ce livre, ils fonctionnent selon la même logique que dans *Les murs de la grotte*. Soit cet autre micro-lieu linguistique encadré de tirets doubles et qui dévoile une des cavernes de l'enfance (au vers trois) :

¹⁷⁷ *RL*, p. 13, 16, 17, 20, 21, 24, 33, 35, 37, 40, 41, 46, 51, 60, 63, 69, 70, 79, 86, 88.

¹⁷⁸ Car « les cris font des cercles de fumées » (*RL*, p. 34).

Tu refermes la fenêtre, refermes le monde
 qui chaque fois dénoue l'histoire
 – sauve l'enfant, sauve la maison de l'enfant –
 comme sur les écrans minuscules
 de bandes dessinées jusqu'à tes versions latines
 et Raine, Barnes, Bishop
 – tant que tu tiens
 des mots entre les mains
 le jardin où ce soir, comme tous les autres soirs
 tu t'exposes au passage du vent
 raconte vraiment ce qu'est la vie.
 (RL, p. 81)

Le tiret simple, au septième vers, introduit pour sa part une explication aux effluves d'art poétique, passage ouvert soudainement vers ce qui raconterait « vraiment ce qu'est la vie », loin de la caverne où était jadis enfermée l'enfant. De même, le livre est considéré tel un lieu fermé-ouvert. Dans la mesure où la lecture nous fait *a priori* entrer dans un lieu circonscrit : « Tu tournes la dernière page, c'est la fin / du livre, le monde tient donc / tout entier entre deux couvertures » (RL, p. 77). Le livre produit néanmoins des ouvertures, comme le précise la fin du même poème : « Mais ta vie, chaque fois / ta vie s'agrandira. » (RL, p. 77) L'intertextualité fonctionne similairement, au sein de ce recueil, créant des brèches vers d'autres livres et vers une expérience plus vaste, cela sans négliger le fait que ce procédé se trouve particulièrement utilisé dans la section « les fenêtres ». L'ouverture, l'évidement dévoilent un lieu de germination pour une multiplication des présences : « Dans le vide, le vent creuse / de lourdes racines [...] Bientôt tout un jardin / de présences s'écoule / – que tu ne cesses d'entendre. » (RL, p. 20) Ces présences forment à cet effet « l'innombrable jardin de ta vie » (RL, p. 21), lieu de l'innombrable et du transitif.

L'écriture se fait geste, effaçant puis redessinant les déplacements de cette subjectivité livrée au vide vertigineux. Plus qu'un évidement stérile appelant uniquement l'absence, on assiste en définitive à un vaste creusement qui ouvre la vision : cette ouverture de champ – cercle, vide-voix, sujet-monde – dont les horizons révèlent un espacement au sein duquel s'entrecroisent les chemins de traverse du sens. « La poésie ne peut se définir que de *l'intérieur*, écrit Hélène Dorion, à partir du désir de donner une profondeur de champ à la réalité, d'approfondir l'expérience du visible et la lisibilité des trajectoires de

l'existence¹⁷⁹. » Tempo du marcheur dans l'espace, l'écriture retrace ce passage, au sens d'ouverture *et* de cheminement. Les isotopies du voyage¹⁸⁰ et du chemin¹⁸¹, omniprésentes dans ce recueil mais aussi dans toute l'œuvre, accompagnent ce perpétuel mouvement qui *habite* le sujet et dont le tracé apparaît. Ce phénomène semble même thématisé : « Tu vois le chemin : de longs rayons / où se bousculent les personnages / de tes vies inachevées. Dans ta bouche » (*RL*, p. 70). Puis : « Les signes, tels des pas / avancent en un seul voyage » (*RL*, p. 78). En cet espacement se répercutent alors les pas de ce déambulateur errant, alors qu'apparaissent les sillons éphémères de ce cheminement, cette perpétuelle « traversée d'ombres / et de reflets incertains » (*MG*, p. 21).

Ce rythme-sujet se dévoile au fil des lignes, et demeure tributaire d'un lyrisme définitivement critique. Notamment, dans *Ravir : les lieux*, il n'est pas rare d'assister simultanément à la constitution d'un paysage et à un commentaire sur cette élaboration en mode lyrique :

Tu traverses l'ombre de la ville
le paysage défait des heures
et c'est l'ombre de tes pas, l'histoire
en toi qu'elle révèle, – mondes flous
troués de matière et de vertige
quand tu lèves les bras, l'insecte
plane au-dessus du puits.

À l'entrée, on mendie quelques miettes.
Le visible cède sous son poids.

Il n'est de voyage
qu'en cette forme heurtée
du regard, cette boussole qui te déplace.
Et la route se dérobe, révèle
d'autres mondes, d'autres voyages.
Tu deviens pour toi-même
désert et limite, la frontière éclatée.

Il reste des taches de vies

¹⁷⁹ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁰ *RL*, p. 11, 31, 40, 46, 79. Voir aussi le « marcheur » (*RL*, p. 95) et les « pas » (*RL*, p. 14, 24, 31).

¹⁸¹ *RL*, p. 22, 31, 50, 58, 62, 70, 77, 80, 86.

au bord des jours, ces visages
que l'ombre a cessé d'enfouir.
(*RL*, p. 31)

La voix lyrique explore, pénètre dans l'ombre, et le regard se sert de cette négativité pour dynamiser son parcours au sein du paysage. Ce voyage est celui d'une « forme heurtée » laissant entrevoir des vides. Rappelant le titre du livre, l'ellipse entre les deux syntagmes verbaux nous indique que cette route « se dérobe » (dessaisissement) et « révèle » (révélation) à la fois. Ce cheminement vers l'invisible laisse en conséquence apparaître *les lieux* multiples du possible, ces « mondes » et « voyages » « autres ». La route se donne par surcroît en tant que négativité, altérité (de manière autre, et qui altère le sujet par cette rencontre), permettant une redéfinition du sujet comme désert (ouvert) et limite (circonscrit). Le sujet, en son mouvement, fait éclater le visible qui « cède sous son poids », révélant en cette ouverture de champ les « vies », les « visages / que l'ombre a cessé d'enfouir ».

Se révèle en cela le désir qui dynamise le sujet, mais aussi sa condition d'être qui parle l'indicible. Hélène Dorion conçoit d'ailleurs « le texte poétique comme lieu d'approche fait d'entrelacs extraits du réel, de fissures qui laissent échapper les possibles du sens [et] la poésie comme une version des faits qui révèle la fragilité inhérente à ce qui est et ramène à la conscience toutes les images du provisoire¹⁸² ». Le sujet épouse en ce sens la forme d'un fil tendu *et* ondulatoire au sein de cette cavité, corde vibrante d'une voix qui cherche à reproduire la beauté. Or le lyrisme critique met précisément en œuvre, selon Alain Duault,

ces flux d'énergie que le désir figure, dans tous ses avatars, fut-ce jusqu'au désir de mot. Il est là, à un moment donné, au centre de la *toile* qu'il tisse autant qu'il détisse et, de ce *point de vue*, ou plutôt de ce *point d'écoute*, il fait entendre le(s) chant(s) d'un « je » infiniment mobile, interchangeable, autre, c'est-à-dire littéralement in-nommable¹⁸³.

On a vu que, dans les écrits récents, la mesure singulière de cette poétique relève d'un mouvement spiralé qui constamment fait vibrer ce rythme-sujet. Si le *poème est espace*

¹⁸² Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 22.

¹⁸³ Alain Duault, « Du lyrisme et de quelques autres idées reçues », dans Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Le nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 43.

de la voix, le lieu d'énonciation s'avère conséquemment le point d'articulation, d'essor, de cette voix; centre de la perspective et point de fuite organisant tout autour. Cette visée, cette tension, s'incarne en ce mouvement précis : « L'arête et le désir. Vertige comme tu vas / vers cette spirale que n'épuisent nos bouches. » (RL, p. 25) Danse spiralée, comme celle du Derviche : « Tu n'entends jamais la même musique / parmi la foule qui avance / avec toi / [...] ta vie / tourne aussi. » (RL, p. 26) L'écriture retrace donc à tous égards le mouvement de cette *spirale étoilée* rencontrée dans les *Murs de la grotte*. Cette ontologie-cosmogonie reliant le proche et le lointain s'avère thématiquement indéniable, et le travail de la forme s'y accorde également.

Sur le plan stylistique, le recours aux figures (mais aussi aux isotopies, motifs, thèmes) s'effectue sur le mode de la constellation. Les figures interviennent dans l'autonomie de chaque poème de façon signifiante. On le sait désormais, elles ponctuent aussi le réseau signifiant de tout le recueil, voire de toute cette poétique. Prenant une valeur parfois énigmatique dans un poème, ces figures récurrentes (de la nature : le vent, l'eau, la montagne; du mouvement : le souffle, le marcheur, le voyage; de l'espace ouvert : la faille, le vide, la grotte, le puits, l'ombre...) sont jouées systématiquement, créant une sorte de *leitmotiv sémantique* qui structure cet imaginaire. Il s'agit à vrai dire de les lire de façon transversale, de les aborder en soi, puis de les relier, de les considérer en tant que *moments* inscrits dans la toile signifiante. Ces figures s'organisent à l'évidence telle une *cosmogonie signifiante*. Dans son essai *Sous l'arche du temps*, Hélène Dorion décrit l'ensemble de sa poétique en ces termes : « Une figure surgit ici, – la spirale. Certains des pas reviennent sur eux-mêmes pour reprendre élan, pousser ailleurs les mots, mener plus loin l'interrogation et, ultimement, créer à partir de ce même noyau de nouvelles brèches¹⁸⁴. »

À ce titre, de nouvelles brèches sont formées au fil de cette écriture spiralée épousant des mouvements respiratoires et oscillatoires qui déploient, reviennent, puis se déplacent un peu plus loin. Le portrait de cette subjectivité, tout comme la construction de la signifiante au sein de cette parole en acte, s'illustrent donc au moyen de cette spirale tissée à la manière de la toile de l'araignée et dont les *mailles-moments* forment une trajectoire mouvante, une

¹⁸⁴ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 10.

historicité évolutive. La poésie reconstruit en ce sens « un monde *autre* à travers les mailles de l'imaginaire¹⁸⁵ » et le travail du poète, souligne Hélène Dorion, mime celui de l'araignée, permettant de « tisser la matière du réel »¹⁸⁶. En outre, la multitude de figures¹⁸⁷ empruntées par le sujet lyrique, dans la section intitulée « les visages », culminent dans les deux derniers textes du recueil par celle du « Gardien des Lieux » qui se révèle aussi un « Lieur¹⁸⁸ » (RL, p. 102-103). C'est que ce sujet-toile, artiste et artisan, tisse dans le but de faire apparaître un espace où l'humain se *reconnaîtrait*. La chute en soi signifie corollairement une plongée vers l'autre : « Par tant de visages / j'entre en mon visage » (RL, p. 87). Sujet lyrique dépersonnalisé, il se réinvente dans cette figure linguistique du *Quelqu'un*, personnage-posture vacante, alors que le « monde dévore nos paupières » (RL, p. 102) et que « nous glissons avec les continents / cherchons l'eau, cherchons le rivage / et un jour l'image se retourne / le Gardien des Lieux, à nouveau / se penche sur nous. » (RL, p. 102) Réversibilité constante du visible et de l'invisible, de celui qui voit et de ceux qui sont regardés, dans cette poésie qui rejoue sans cesse ce sujet défiguré et aux innombrables visages changeants :

Le chiffre trois, les yeux
du Lieur, il existerait
un monde en mesure
d'accomplir les vies innombrables

les occasions
la multitude
la diversité
le sens
l'effet
l'art

de la matière
– accouplées, unies, légères.
(RL, p. 103; l'auteure souligne)

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁷ Pianiste, Menuisier, Errant, Horloger, Puisatier, Marcheur, Harpiste, Bâtitteur, Chevalier, Géographe, Navigateur, Derviche.

¹⁸⁸ Au sens usuel, le lieur est la personne qui lie les bottes de foin ou de paille.

Ce monde où valsent matière et légèreté, c'est bien celui du poème, cet espace où reconfigurer les inventaires d'un *vivre* imbriquée dans une pensée de l'art. Ces chemins « innombrables » creusent des sillons dans la spirale, des passages entre la « diversité » et le « sens » ouvrant à l'expérience intersubjective, dimension qui implique une *éthique de la chute*¹⁸⁹ toujours renouvelée, un rythme autant *respiratoire* qu'*oscillatoire* :

Quand les forces centrifuge et centripète que déploie le poème atteignent soudain la fenêtre jusqu'à la faire vibrer, il y a lieu d'être soi et de témoigner de cette fragilité qui est en toi et en moi, il y a lieu de dire tous les vertiges et les naufrages, – il y a lieu d'*écrire la vérité* dont l'humain est le gîte¹⁹⁰.

Cela rappelle que Michel Collot, commentant la « poétique de la Relation » chez Édouard Glissant, définit l'écriture comme une ouverture au(x) monde(s). Pour Glissant, le paysage s'avère un thème ainsi qu'un lieu où « faire comprendre certains traits du rapport au monde¹⁹¹ » liés à sa conception des champs littéraire, politique et philosophique. Dans l'œuvre d'Hélène Dorion, cette configuration d'un monde ouvert se fait sur le mode du creusement et des projections dans l'espace, mouvement spiral et respiratoire qui converge vers ce « centre illimité » (*MG*, p. 64) tant désiré pour ensuite être déporté au loin à nouveau.

Ce sujet lyrique s'avérant corps-monde, corps-texte, on aura davantage affaire à un *centre de perception* qui articule la représentation, véritable *point de vue* de cette subjectivité. Ce centre d'articulation correspond du même fait au *lieu d'énonciation*¹⁹². Pensons également à ce doigt posé tel un point au sein de la cartographie du vivre : « Sur la carte, ton doigt migrateur / écarte la poussière, des histoires » (*RL*, p. 26). Cette voix lyrique opère fréquemment, on l'a abondamment montré, avec l'eau en mouvement ou le vent tourbillonnant, spirale qui recèle en son centre une brèche :

¹⁸⁹ Questionnement de l'origine, l'exploration de cette « chute initiale de l'être dans l'existence » (Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 31) est une source de reconnaissance.

¹⁹⁰ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, op. cit., p. 36.

¹⁹¹ Michel Collot, « L'ouverture au(x) monde(s) », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 376.

¹⁹² On l'a dit : l'isotopie du centre est utilisée conjointement à celle du regard dans nombre de poèmes.

Passé les dunes, la pente abrupte
 mène à la mer [...]
 Alors le Derviche, avec l'écume, avec le sable
 pénètre la mesure
 – l'univers, le rien –

souffle comme il danse :
 secoue les draps de l'âme.
 (RL, p. 101)

Les cours d'eau se comprennent encore une fois tel des miroirs dans lesquels se mire la subjectivité; circonscrivant son univers (le visage de cette subjectivité), tout en permettant une ouverture par la perspective (en ouvrant une profondeur de champ). « L'univers » est ainsi posé en équivalence vertigineuse avec le « rien » (vers cinq), réverbération qui est aussi une tension dynamique. Miroir d'un corps-voix, cet espace lyrique recèle en son centre tourbillonnant une faille, un *point de fuite* :

Il demande : par où
 le lieu qui n'est aucun lieu
 mais qui les porte tous.
 (RL, p. 95)

Cette strophe clôt un poème mettant en scène ce qui est « autour du Marcheur ». La structure du premier vers fait écho à celle du titre du recueil. À cette injonction de « Ravir », on substitue ici un *faire*, une parole en acte (« Il demande ») alors que les deux points rejouent une fois de plus l'ambiguïté sémantique et syntaxique. Est-ce qu'*Il* demande par où aller (dans cet espace vertigineux à arpenter) ou bien *Il* demande, par où (par où peut-il demander, parler, appeler, quel est ce lieu à partir d'où il interroge)? Ce fondamental « où » articule, dans le même sème, les deux versants de cette poétique du lieu : la représentation et l'énonciation. Ce lieu se donne comme une négativité dynamique : une absence, une brèche, soit le vide nécessaire au déploiement d'une voix et duquel surgissent « tous » ces paysages. L'univers de cette sphère creuse est bel et bien organisé par une tension qui tire tout vers son centre :

Entre toutes terres, le *centre*, la maison
plus au centre, le jardin : *sillons*
 que tu racles, bêche de l'âme
tirant vers toi le soleil
 les eaux de pluies sur les pétales
 à peine apparus. Au cœur de ce monde

la chair noircie du nom, théâtre des choses
 que tu livres aux vents. Quel oiseau naît
 de l'oiseau blessé? Tu refais ta demeure
 chaque jour, on imagine le sol
 sous la main, l'arbre haut des saisons
 le ciel planté dans la fenêtre, le geste superbe.
 (RL, p. 12; je souligne)

Ce point d'articulation où convergent le dire et le vivre du sujet se révèle lieu vide donnant accès à tous les lieux, sorte de *trou noir de l'énonciation* indissociable d'une négativité dynamique. À l'ère des désenchantements, l'écriture, en ses commencements perpétuels, deviendrait à ce titre un pari rejoué avec le réel contemporain, selon Paul Chamberland :

[J]e fais le pari d'obtenir des phrases depuis le trou noir du réel, des propositions qui portent le sentiment de la fin à une meilleure intelligence de lui-même. Me frayer une issue, trouver la voie d'un commencement. Je fais le pari d'obtenir des propositions qui rétablissent, par delà le chaos traversé, une version cohérente du réel. Je fais le pari, comme on plonge dans le Nulle part, d'échapper à l'anéantissement spirituel auquel peut conduire le sentiment de la fin¹⁹³.

Ce pari évoque la dimension éthique au cœur de la poésie d'Hélène Dorion, écriture qui perpétue le dire à même cet « obscur point de vue du corps comme histoire du désir. » (HC, p. 68) Cette reconfiguration des lieux lyriques, à la lumière de la construction signifiante que représente le poème, semble par ailleurs s'éclairer par le « chiffre trois » (RL, p. 103) évoqué dans le tout dernier texte du livre, et que l'on a cité plus haut. Car il existerait « un monde en mesure / d'accomplir les vies innombrables » (RL, p. 103), ce monde du poème lyrique où la chair du sujet s'architecture à celles du monde et du langage. Un corps-texte qui réunirait en son sein le monde, l'art, la vie. En cela se réfuterait toute lecture défaitiste de cette œuvre ayant pourtant mis en scène le manque et les failles de la subjectivité avec une constance redoutable. Or Hélène Dorion invite plutôt le poème à emprunter la logique de l'atome : particule de *rien* et énergie de tout, le sujet lyrique se fait le moteur central de la toile infinie qui perce le XXI^{ème} siècle.

¹⁹³ Paul Chamberland, « Le sentiment de la fin », *Une politique de la douleur*, op. cit., p. 22.

5.3 La toile du XXI^{ème} siècle

Au centre de cette toile, une autre forme de trouée dans l'espace et le temps du poème se découvre, soit ce prisme même du regard que dévoile *Le hublot des heures* (2008). Ce recueil relance les voyages de la conscience lyrique qui se déplace désormais par le menu prisme d'un hublot : « bientôt tu repartiras, une fois encore, / tu n'emportes pour bagage / que ta propre aventure, / ce flot de conscience / que raconte ton poème. » (HH, p. 11) Ce *flot de la conscience* se déroule donc au fil des pages. Alors que l'écriture épouse des accents résolument narratifs¹⁹⁴, la versification persiste à découper l'espace (tout comme l'usage des sauts strophiques), à segmenter les rythmes flottants de cette conscience. De fait, « l'espace où se déplace ta conscience » (HH, p. 12) dévoile une vaste cartographie mouvante :

Des points traversent lentement ton hublot,
tes doigts suivent le cours des routes, descendent
et remontent les rivières,
tracent le contour sinueux
des agglomérations minuscules
où elles aboutissent,
puis débouchent aussitôt
entre de légers nuages, trouvent
d'autres ailleurs. [...]
(HH, p. 12)

À travers le hublot du poème, on visite également la figure très actuelle de l'aéroport; portes, salle d'attente, fouilles machinales, tout cela est évoqué. Le paysage revêt dès lors les traits de ce *nulle part* pour apatrides :

et tu regardes autour de toi
combien tout vit
puis disparaît
dans ce nulle part où chacun
vient d'un ailleurs
rempli d'histoires, où chacun
camoufle son visage
derrière les ombres du passé
de cette civilisation que tu cherches

¹⁹⁴ L'auteure a d'ailleurs préservé les virgules à la fin de plusieurs vers de ces poèmes très longs. Ces syntaxes longues et reliées par une cohérence d'ensemble semblent faire de ce livre, comme dans le cas des *Trivialités* de Michel Beaulieu, une sorte de très vaste poème qui se déroule de la première à la dernière page.

à comprendre, parmi ses mythes
 obscurs, ses vagues
 puissantes qui nous poussent
 à tout
 recommencer chaque fois
 (HH, p. 17-18)

Soulignons *a priori* que l'aéroport représente le *non-lieu* contemporain par excellence : espace vacant entre les patries, seuils d'arrivée ou de départ mais jamais d'ancrage, couloir de transit entre deux correspondances. Difficile à cet égard de ne pas penser au recueil *Lignes aériennes* que Pierre Nepveu a publié en 2002, et qui met en scène l'espace tragique (dans l'histoire récente du Québec) de l'aéroport de Mirabel, aujourd'hui désert. À ce propos, selon Daniel Laforest, cet espace poétique que figure Mirabel, où s'abîment les déroutes de la vie contemporaine,

résume le moment où le Québec a entrepris une gigantesque agitation qui n'était autre que son entrée dans l'impermanence mondialisée, c'est-à-dire avant tout dans une nouvelle pensée de l'espace commun. S'il est une lutte dont rend compte *Lignes aériennes*, elle se trouve là, dans l'aplanissement du monde au profit de réseaux de sens qui désormais dépassent l'horizon, et au milieu desquels la poésie est contrainte de réapprendre à parler¹⁹⁵.

Le critique précise que c'est bien à la poésie même que Nepveu donne le mandat de reconfigurer cet espace en signifiance. Espace dépourvu d'exaltation ou de communion, mais espace d'une véritable *pensée* du poétique. C'est également le cas chez Hélène Dorion, comme le montre la suite du poème cité précédemment où se profile entre les couloirs aériens un train motivé par la *clarté* ombreuse d'un livre :

– Héraclite, Einstein, Dickinson, Bach, Richter –
 combien de mondes encore possibles,
 penses-tu, alors que le train
 atteint maintenant sa très grande vitesse
 et file vers un tunnel
 qui engloutira le peu de clarté
 posée sur ce livre

¹⁹⁵ Daniel Laforest, « Au rythme blanc des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu », Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 144.

de Joyce Carol Oates intitulé
La Foi d'un écrivain.
 (HH, p. 18)

Si l'aéroport, selon Marc Augé, représente l'un des non-lieux contemporains qui déterminent désormais « un monde ainsi promis à l'individualité, au passage, au provisoire et à l'éphémère¹⁹⁶ », on peut considérer que l'écriture, pour Hélène Dorion, relève d'un désir de lucidité face au provisoire, aux distances qui persistent entre les êtres, et s'avère par surcroît un *lieu* signifiant :

Tu laisses couler
 l'encre de ton stylo,
 promenant la pointe
 comme une caméra
 saisit les mouvements
 les sensations de l'histoire minuscule

où tu retrouves ta page
 et la foi de l'écrivain.
 (HH, p. 18)

L'encre glisse sur la page où s'écrit le poème, tenant compte des anfractuosités et des failles comme autant de trouées¹⁹⁷, elle en tisse les mouvements sinueux. Elle intègre l'intérieur et l'extérieur en cet espace-sujet, tout comme la référence au titre d'Oates, en italique plus haut dans le même poème se voit intégrée au *fil* de l'énonciation lyrique. Cela, on le retrouve aussi plus loin : « chaque année, ta vie / déroule un fil de mots, un fil / d'événements, parfois de blessures venues / d'où tu ne les attendais pas, // et tu tiens, fragile, ce fil / entre tes doigts, tu saisis / peu à peu la forme créée » (HH, p. 20). Car ce recueil illustre une fois encore les processus de retournements au cœur de cette poétique. Les poèmes mettent effectivement en scène les non-lieux d'un monde contemporain vide de sens, puisque « les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux

¹⁹⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 101.

¹⁹⁷ « par le hublot, et parmi les mots / que déroule ta conscience, tu vois comme une fenêtre ouverte / – l'ombre, la rose / ta vie toute grande, toute petite. » (HH, p. 38)

créent de la contractualité solitaire¹⁹⁸ ». En ce monde de l'excès et de l'indifférence, qu'Augé définit tributaire d'une *surmodernité*, il n'y aurait plus de possible synthèse ni d'intégration dans un tout organique, mais seulement « le temps d'un parcours, la coexistence d'individualités semblables et indifférentes les unes des autres¹⁹⁹ ». La poésie s'inscrit alors en contrepoint à cette perte de sens, utilisant précisément la matière négative des non-lieux pour reconstruire les lieux lyriques que déroule la conscience subjective au fil des pages.

Redonner sens à ces espaces implique en effet de les faire passer par le prisme d'une subjectivité dont le point de vue est situé singulièrement, historicisé : « Tu te retrouves dans l'espace / vaste de l'aéroport, à nouveau / tu roules ton bagages / comme une pierre le long de ta vie. » (HH, p. 43) À la fin de ce même poème, on peut lire : « Tu avances [...] / pour rejoindre d'autres espaces / en toi, – comme si, en chaque lieu, / tu recueillis un fragment de plus / de ton être, quelques lambeaux / que le vent, que la vie / avait éparpillés. » (HH, p. 44) Les poèmes des quatre parties numérotées, non titrées, sont particulièrement longs, regroupant d'ailleurs plusieurs strophes. Un effet de vaste poème en prose traverse le livre entier, dont les parties ne semblent pas délimitées, favorisant cette glisse. Derrière le hublot de ce poème, on opère de nouveaux survols de ce monde en déroute : « c'est aux mots que tu dois de retrouver / l'équilibre fragile, la parfaite géométrie / de cette ville que tu regardes maintenant / par le hublot de l'avion / dans lequel, à nouveau, tu te retrouves. » (HH, p. 46) Le hublot se fait alors écran en mouvement, prise de vue sur un réel aux contours tragiques, évoqué par les accents répétitifs de la banalité :

le flot de la conscience
 déroule le fil banalisé
 des événements : un jeune homme
 explose avec la charge dissimulée
 sous le pli de son vêtement, la bombe,
 l'obus, la terre minée, les armes
 des kamikazes, brigades, soldats
 prêts à tout
 sacrifier, tandis que l'on recueille

¹⁹⁸ Marc Augé, *Non-lieux*, op. cit., p. 119.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 139.

les corps, les âmes, le peu de vie
qui reste les noms cassés
(HH, p. 64)

Tout cela ressenti à la manière d'un funambule ébranlé littéralement par cette époque dans laquelle il se trouve projeté : « Et ta vie chancelle soudain, / enfermée dans cette capsule / du vingt et unième siècle, minuscule / île absolue qui broie l'espace, mâche les heures une à une » (HH, p. 65). Cet espace transitoire est aussi espace-temps vertigineux : « station passagère où s'appuie ton corps, / le temps de tirer à toi quelques fils, / de regarder d'en haut / ce que jamais tu ne pourrais voir d'en bas. » (HH, p. 65) Cette perspective du grand large, déjà évoquée précédemment, renforce tout de même la solitude dans laquelle ces îles humaines cohabitent, solitude même de la poète penchée sur la page. Or cette *ethnologie des solitudes*²⁰⁰ au cœur du mode d'habitation du monde actuel, se trouve ici réorganisée à la faveur du poème en phénomène signifiant, et tendrait ultimement vers une nouvelle recherche d'humanité. En repassant ce monde par le prisme subjectif du hublot, soit la fenêtre du poème, il semble resubjectivé, capable de retrouver son potentiel de signification. Hélène Dorion précise cela à la toute fin de son essai récent *L'étreinte des vents* qui regroupent des textes réflexifs ou méditatifs (souvent près du poème en prose) :

Une trouée de clarté gagne peu à peu sur l'obscurité, elle s'agrandit lentement et disperse du bleu sur la terre dont je distingue maintenant les contours – une tête de chat, un hibou, les formes se multiplient à mesure que l'avion s'en éloigne. Ainsi le bleu l'emporte, et avec lui je suis poussée vers un horizon sans limites, vers ce monde qui me relie au plus petit et à ce qui me déborde²⁰¹.

L'écriture tisse et relie, indéniablement, et permet de « faire tenir la douleur / sur le fil que déroule ton poème » (HH, p. 64) Du même élan, elle trace des contours, des trouées, des ouvertures. Dans ce recueil, l'utilisation des tirets apparaît d'ailleurs dans une perspective nouvelle. Les tirets doubles, au sein de la phrase, semblent figurer des compartiments réservés au voyageur, qui y range des bagages subjectifs mêlant mémoire et rêveries. Le tiret simple, en fin de syntaxe, se trouve pour sa part précédé dans certains cas de la virgule, comme s'il s'agissait de multiples portes d'embarquement ou de débarquement. Les tirets

²⁰⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 149.

²⁰¹ Hélène Dorion, *L'étreinte des vents* (essai), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2009, p. 136.

proposent alors chaque fois un trajet qui s'ouvre sur l'infini : infini d'un imaginaire singulier ou infini des trajets permettant d'explorer le monde (en offrant des avenues encore inexplorées). Dans le dernier poème du livre, on trouve ces vers : « à l'instant tu voudrais / noter dans l'espace ligné de ton cahier noir / le travail de ces villes / sur ta vie, le vertige des mots / que tu traces lentement, les paysages éblouis, / la grisaille, les façades écorchées des édifices, // et le visage de l'un / où l'on voit tous les autres. » (*HH*, p. 75) Tous des trajets différents pouvant se démultiplier en autant de réseaux divers, entre le singulier et l'universel, qui se déroulent dans l'espace comme le fil sinueux du poème. Ce hublot ouvre décidément sur les ramifications infinies du globe (oculaire *et* terrestre), comme le fait, à d'autres titres, la toile d'Internet.

6. CONCLUSION : LES HORIZONS FUYANTS DU GLOBE

Le poète n'est pas un homme moins minuscule, moins indigent et moins absurde que les autres hommes. Mais sa violence, sa faiblesse et son incohérence ont pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique et, par un retournement fondamental, qui le consume sans le grandir, de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable²⁰².

- Jacques Dupin

Hélène Dorion a construit une œuvre d'une indéniable cohérence, caractérisée par une perpétuelle recherche de justesse ; justesse de l'expression, mais aussi précision d'un regard qui tente de saisir le monde dans toute sa complexité, en explorant les difficultés et les vertiges qui constituent l'expérience humaine. La figure de la faille accompagne cette œuvre en se déclinant aussi en de multiples variations significatives : la fêlure, la blessure, le vide, la grotte, le puits, le globe terrestre vide, les sillons, l'ouverture, etc. Si la faille et ses dérivés se trouvent généralement accompagnés de termes tels « absence », « chute », « chemin », « passage », c'est que toute ouverture d'espace devient systématiquement un moteur

²⁰² Jacques Dupin, « Moraines », *L'embrasure*, Paris, Gallimard, 1969, p. 65.

d'exploration pour ce sujet lyrique *passager et lieu de passage*²⁰³, selon l'expression de Jean-Michel Maulpoix. *L'intervalle prolongé* est d'entrée de jeu associé à *La chute requise*. On a bien montré que la faille se conçoit, dans cette poétique, telle une ouverture de champ qui implique une perpétuelle mise en mouvement de l'énonciation. L'auteure le précise en écrivant : « Figure de mouvement, la *faille* est le signe premier du recommencement. On n'entend pas encore l'ouverture qu'elle crée, d'abord dans la négativité, mais bientôt on en perçoit la clarté diffuse alors qu'elle se retourne et devient *brèche, fenêtre, presque portail*²⁰⁴. » On pense alors à d'autres motifs-clés, dans cette poétique, comme ceux du déplacement, du voyage et de la marche : « Ce n'est plus arrêter le temps que je désire, mais le mêler à mes pas. » (*VCM*, p. 302) L'écriture cartographie en ce sens le vivre en marche, conjoint l'ici et l'ailleurs, la matière et les cavités, les interstices, les trouées. Cette conception de l'écriture se voit explicitement relatée tout au long de cette *poétique de la faille et du lien*, poétique qui retisse, en reliant le proche et le lointain, les mouvements mêmes du vivant : « Je ne cherche plus à savoir qui je suis mais *comment être*. La vie nous entoure, qui ne départage plus l'ici et l'ailleurs. » (*VCM*, p. 301; je souligne)

On assiste donc au passage, dans cette poésie, des *retouches de l'intime* à une *cosmogonie du vivant*. Deux phases successives et complémentaires s'y déploient : 1) d'abord, l'exploration de la négativité (la faille, les manques et blessures, l'absence de l'autre, les difficultés d'habiter le réel); 2) ensuite, une ouverture vers l'exploration de l'univers (et vers des préoccupations explicitement philosophiques). Ainsi se trace le parcours d'une poésie qualifiée d'*intimiste* et dont l'évolution mène toutefois à des accents résolument philosophiques et éthiques. Cette œuvre dresse, en définitive, la cartographie d'un imaginaire, d'une intimité singulière ainsi que celle, plus vaste, d'une humanité. Ce qui permet de relier, conséquemment, l'historicité d'une poétique à la situation d'un sujet (sa manière unique de penser sa relation au monde et au langage). Tout cela bien sûr s'accorde au mouvement perpétuel de la spirale :

²⁰³ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 155.

²⁰⁴ Hélène Dorion, *L'étreinte des vents*, op. cit., p. 68.

je tourne, tourne autour de moi, et les mots tournent aussi, jusqu'à ce qu'enfin s'ouvre grand la fenêtre qui laissera entrer le paysage intérieur, et que se crée une brèche, que les mots atteignent enfin un sillon de la spirale et me révèlent un angle neuf et vivant d'où je peux *voir, voir autrement* les choses, jusqu'à l'histoire même²⁰⁵.

Et cette historicité est bien celle, toujours relancée dans l'espace, du désir en marche : « Mesurant l'amplitude, l'intensité des tendresses, on se dévoile plus proche du désir : non péril mais brèche, à soi-même accessible » (*HC*, p. 78). Ce qui assure indéniablement la transitivité de sujet lyrique qui cherche incessamment de nouveaux passages :

Feuille, dans la lumière oblique de l'aube
qui tremble, pareille au marcheur, tard venu
bâtir sa demeure parmi les grottes, temples
villes et châteaux, – se fraie un passage
au cœur de l'histoire, se fraie un passage
en ce temps qui nous fait
et nous défait.
(*MG*, p. 83)

Alors que les figurations se transforment successivement, dans un tournoiement continu, elles laissent apparaître le tremblement de cette subjectivité. L'univers en tant que lieu lyrique s'avère donc tel un corps organisé et mouvant, une cosmogonie qui saurait figurer la géométrie dansante du vivre. Le sujet, pour sa part, se fait *corps-espace* où résonne une *ontologie-cosmogonie* dévoilant la toile infinie que tisse et détisse sans cesse la poète. Tissage de chemins et de possibles cheminements tentant de relier les choses et les êtres pour que le vivre fasse à nouveau sens. Tel que le souligne Jean-Michel Maulpoix,

Que fait la poésie, si ce n'est poursuivre à travers les âges l'entretien palpitant, et comme respiratoire, de la créature avec ce monde? Notre façon tout à la fois d'interroger sans relâche et de répondre *présent*. De s'inquiéter, de s'attacher, de considérer ce qui arrive, perdure et se défait. De garder l'œil ouvert²⁰⁶.

Déjà présents dans les premiers livres, les glissements pronominaux et figuratifs s'accroissent considérablement dans les plus récents écrits, comme autant d'adresse à l'autre dans un monde ouvert à l'infini. Alors que la toile des communications aujourd'hui multiplie tous les réseaux d'échanges, toutes possibilités d'appel, en s'ouvrant à travers le globe tel un

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, *op. cit.*, p. 21.

abîme sans fond, la solitude irrémédiable des individus se trouve proportionnellement renforcée. Plus l'appel a d'échos, plus l'écho de l'absence de réponse semble vaste et désespéré. Car, rappelons-le, cet univers de l'appel, du désir de rejoindre l'autre, est bel et bien *sans bout* et *sans Dieu*. Le poète du XXI^{ème} siècle ne s'avère pas un astronaute enthousiasmé par l'infini, mais bien comme le remarque Alain Duault, plutôt un *internaute*²⁰⁷. En soi et hors soi simultanément, devant son écran-hublot il traverse pourtant des distances considérables qui le ramènent à son intériorité vacante, à ces passages ouverts. L'autre semble partout au bout du fil; les possibilités de le rejoindre paraissent désormais innombrables. Au cœur de ce prisme se devinerait néanmoins un des lieux possibles du sujet lyrique contemporain. La voix lyrique retisse en ce sens cette toile qui s'étire et s'étend, et dont le sujet d'énonciation ici forme le maillon central d'où surgit inlassablement l'appel. Maillon du hublot qui nous ramène aussi à la maille de *L'intervalle prolongé*...

Voilà en quoi la *chute requise* parmi les intervalles devient exploration et ouverture, dans cette poétique, appelant cette archéologie humaine à débusquer des chemins de traverse inédits, des points de rencontre inexplorés. Toute la valeur intersubjective d'une telle démarche est alors mise au jour, car l'ouverture en soi devient ouverture à l'autre, exploration des liens unissant le passé au présent, ces « minuscules maillons / de nos cavernes intérieures » (*MG*, p. 88) qui tournent en un seul et même devenir. Tout tourne indéfiniment dans cet espace lyrique : ce tour de langue est un vertige consenti. Et cela a débuté par une fissure tenant lieu de regard, un intervalle fondateur, où s'élancer, pour enfin tisser des fils à travers le vide, y voir apparaître l'invisible qui nous sépare et nous relie.

²⁰⁷ Alain Duault, « Du lyrisme et de quelques autres idées reçues », dans Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Le nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, op. cit., p. 41.

CONCLUSION

Je le pense : ce monde a peu de réalité
je suis fait des trous noirs de l'univers
Parfois quelque fois, en quelque lieu
d'un paysage bouge une splendeur devant soi
qui repose là dans sa migration
et l'amertume d'être un homme se dissipe¹

- Gaston Miron

Dans la mesure où la poésie québécoise joint un point de vue tout aussi singulier que pertinent aux grands enjeux actuels posés par la pratique de l'écriture poétique, il apparaît nécessaire de la relire à la lumière d'études récentes sur le sujet poétique, l'énonciation lyrique et le lyrisme contemporain. Depuis la modernité européenne, le sujet lyrique se trouve foncièrement articulé à l'altérité et à de multiples figures changeantes, dynamisé par l'instabilité de sa posture évolutive. De fait, les recherches actuelles renouvellent non seulement la conception du sujet d'énonciation poétique, mais également celle du lyrisme, ce qui permet de mieux interroger la poésie contemporaine. Si les écritures lyriques européennes se sont transformées au fil des générations littéraires pour devenir de plus en plus critiques, elles ont toutefois préservé une nostalgie certaine envers l'élévation et le chant. Le sujet lyrique, dans la production québécoise, ne saurait pour sa part aspirer à une élévation ou à une pureté de la langue, ne s'inscrivant pas dans une longue tradition qui proposerait une série de canons à détruire absolument (ce qui entraînerait chez les avant-gardes successives françaises, au dire d'Henri Meschonnic, une forme d'obsession de la nouveauté²). Expatrié perpétuel, chemineau errant au cœur d'une Amérique insaisissable, il emprunte par ailleurs des tonalités descendantes et volontairement familières. Son lyrisme se mêle à la parole commune, un lyrisme tout autant critique qu'empreint de sobriété.

¹ Gaston Miron, *Poèmes épars*, Montréal, l'Hexagone, 2003 (parution posthume), p. 63.

² Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1988.

Jacques Brault participe sans contredit à l'émergence d'un lyrisme typiquement québécois en revendiquant à tous égards « un lyrisme tempéré jusqu'à l'effacement³ ». Car ce sujet lyrique n'aspire manifestement pas au chant. Il n'éprouve pas plus de nostalgie envers cette *hauteur* dans la langue, cette altitude qui – par définition et en raison du rapport problématique à la tradition qu'entretient la littérature québécoise – ne lui a jamais appartenu, car elle ne correspondrait ni à son histoire ni à son désir. Ce sujet lyrique se trouve donc irrémédiablement éperdu dans son effort constant de déflation de la langue. Il revendique même cette posture comme la seule possibilité d'habitation poétique qui convienne à sa situation (géographique, historique, ontologique).

On a constaté que les réflexions de Jacques Brault sur le rapport à l'intime en tant qu'intérêt pour l'humilité et le dénuement se liguent, tôt dans sa pratique, à une forte critique de l'éloquence et du Chant, valorisant plutôt l'emploi de mots simples et de tournures prosaïques. Il s'agit, pour cet artisan du quotidien, de déparer la poésie afin qu'elle puisse enfin dire l'essence d'un sujet pauvre. Le poète assume dès lors cette posture de clochard ironiste qui murmure inlassablement : *je n'ai rien dans les poches ni dans la voix, mais je vais vous parler quand même*. Car, allant à la perte de soi et de tous les chemins, trottant hors des sentiers usés, en marge de la Poésie, peut-être rencontrerons-nous un jour l'ombre d'un poème, semble-t-il supposer. Cette rencontre, l'œuvre de Jacques Brault y travaille patiemment, et nous pourrions même en espérer une manifestation dans cette étude rapprochant trois démarches majeures au sein de la poésie québécoise actuelle. Il nous semble évident que Jacques Brault constitue, tout comme Gaston Miron, un pôle incontournable de la littérature québécoise et que son œuvre mérite d'être revisitée par la nouvelle génération critique. Une œuvre-phare, déterminante dans l'histoire littéraire québécoise, et qui présente des filiations avec nombre d'auteurs actuels, dont les œuvres importantes de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion constituent des exemples fertiles afin de retracer l'évolution du lyrisme dans la production québécoise contemporaine. Il y en a d'autres...

³ Jacques Brault, « Tout bas », *Au fond du jardin : accompagnements*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 52.

Ce lyrisme de sobriété, on le retrouve évidemment chez Marie Uguay, dont les écrits trop rares ont aussi influencé plusieurs poètes québécois. Les premières lignes de son journal, débuté en 1977, demeurent à ce titre fort saisissantes : « Première neige ce matin sur mon corps mutilé, parcelles silencieuses de la mort. Je suis couchée sous des bancs de glaces (sic) ce matin. La neige m'est d'une tristesse infinie et sereine⁴. » Ce premier cahier, la jeune poète emportée prématurément par la maladie l'intitule d'ailleurs *L'Outre-vie*, qui deviendra le titre de son second recueil, publié en 1979. Dans le liminaire de ce recueil, qui prend la forme d'un poème-programme flirtant avec la prose d'idées, on trouve une définition de cette posture marginale et négative qui rappelle à plusieurs égards la situation du sujet lyrique dans maintes œuvres québécoises : « L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être, dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir⁵. » Cette transativité du désir, dans la vastitude de paysages neigeux figurant une négativité vertigineuse, la poésie québécoise l'aura exprimée de multiples manières. Car la poésie, pour Marie Uguay, tout autant que pour Jacques Brault, Michel Beaulieu ou Hélène Dorion, accomplit de subtils retournements, aux limites parfois de l'aridité, et engrange des chemins de traverse inédits :

L'outre-vie comme l'outre-mer ou l'outre-tombe. Il faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître⁶.

À même une négativité fondamentale, le poème s'ouvre à l'inconnu, au dynamisme du contradictoire, et renouvelle les formes de la diction, les figurations mouvantes qu'épouse le sujet lyrique ainsi que les contours ombreux des mondes qui se donnent alors à voir.

Dans cette thèse, nous avons analysé trois œuvres-phares qui mettent en place un sujet lyrique questionnant la subjectivité contemporaine. Les œuvres de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion témoignent, chacune à leur manière, de l'utilisation de la

⁴ Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 17.

⁵ Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Le Noroît, 2000 [1979 pour *L'Outre-vie*], p. 35.

⁶ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 35.

négativité comme facteur dynamisant la parole poétique. Si ces œuvres sont tributaires d'une vision de la subjectivité s'accordant aux fluctuations de notre époque (fragmentaire, hétérogène, changeante), la négativité dynamique qu'elles mettent en acte agit en tant que phénomène littéraire structurant, qui surplombe les considérations thématiques pour devenir le moteur de ces poétiques. Ces trois poétiques révèlent à cet effet un sujet lyrique précaire, incertain, en même temps qu'habité par un dynamisme, un appétit pour la mobilité. Elles définissent d'entrée de jeu tout rapport au soi, au monde et au langage sur le mode de la difficulté, de la pauvreté, du manque. Cependant, sur les plans formel, figuratif et énonciatif, ces écritures trouvent, à même cette difficulté, leur espace de jeu et de créativité. Jacques Brault développe à ce titre une poétique de la pauvreté volontaire où le sujet, en processus de clochardisation, s'énonce par une voix lyrique en mode mineur, qui revendique son épuisement. Cette subjectivité clocharde persiste à avancer en pauvreté, y trouvant sa voie poétique, et le moteur de son cheminement perpétuel. Chez Michel Beaulieu, le sujet explore les souffrances physiques et psychiques en élaborant un corps-texte douloureux et désirant, à l'affût des variations de vitesse qui l'animent. Au cœur d'un univers urbain, trivial et routinier, il met en acte une voix haletante portée par une subjectivité-kaléidoscope. Cette poétique de l'indigence tranquille travaille malgré tout à tresser dans l'ouverture, relancée incessamment par une dynamique de la dé-tresse (séparation, souffrance, indifférence) et de la tresse (rencontres amoureuses, rencontres que permet le poème). Hélène Dorion élabore, dans une perspective proche, un corps-texte désirant qui interroge le rapport amoureux ainsi que les possibles liens entre les choses du monde et les humains. Cette poétique de la faille et du lien déploie graduellement, en explorant des géographies plus vastes, une subjectivité-toile. Elle s'intéresse à la fragilité (du quotidien, du désir, du vivant) et incorpore, plus récemment, les motifs et figures emblématiques de l'œuvre dans une architecture cosmogonique, une toile spiralée qui relie une historicité (l'enfance et la découverte de la relation au monde, le lien filial ou amoureux qui réinterroge l'humanité à l'aube du XXI^{ème} siècle) à l'histoire (histoire du langage, de la philosophie, de la science, histoire humaine).

La notion de négativité dynamique, dont nous avons amplement montré les déploiements signifiants au sein de ce corpus, aura du même fait ouvert les questions du sujet lyrique et du lyrisme critique à de nouvelles avenues. Rappelons que, si une part de négativité

demeure essentielle à la définition du lyrisme critique, les auteurs québécois qui nous intéressent ici se positionnent différemment par rapport au monde et à la langue, soit sur le mode d'une pauvreté essentielle, d'un dénuement volontaire, d'une sobriété constante. Cette posture, loin de mener au désespoir stérile ou à l'inertie, n'est d'ailleurs pas exempte, par moments, d'une forme de joie douce-amère. Relisons à cet effet l'un des « Quatre essais miniatures » de Jacques Brault :

C'est ce qui vous a retenu d'écrire dans l'exaltation ou dans la fureur joyeuse. La chasse au bonheur était recherche de vérité impitoyable. Vos échecs ne se comptaient plus. Votre tristesse n'était pas feinte. On aurait pu faire de vous le portrait du raté. Malhabile à la réussite, qui s'opère à coup de compromissions, l'amertume mouillant vos lèvres et vos yeux, vous poursuiviez votre chemin, un chemin d'oubli, de malaises physiques et moraux, et dont vous aperceviez, tout près, le dernier tournant.

Et soudain le bonheur a fondu sur vous sans crier gare. Vous vous y êtes reconnu, contre toute logique. Il était né de votre tristesse, il en était la face cachée⁷.

Ce manque perpétuel, cette aptitude à la tristesse amusée, trouveraient dans les littératures minoritaires des connotations particulièrement fécondes, tel que le résume François Paré : « Nous devons attendre des discours de l'exiguïté une réinterprétation du manque, de la privation de l'Être, du moins de ce que nous percevions comme une privation et un manque, mais qui pourrait bien être notre plus subtile richesse⁸. » Dans la littérature québécoise, plus spécifiquement, cela implique à notre avis une pratique de la négativité (la difficulté, la pauvreté, la défaite, le sabotage) acquise cependant à l'aune d'une liberté certaine (l'autodérision, l'ironie et la parodie, l'expérimentation, l'exploitation du paradoxe et l'effort constant de distance critique). L'habitation poétique qui convienne à cette *situation* s'avère donc tributaire d'une sorte de liberté tranquille des références (intertextuelles, culturelles, sociales), qui n'est pas sans conséquences sur l'hybridité des formes discursives ou l'intérêt pour l'hétéroclite et le recyclage que l'on retrouve abondamment dans le lyrisme contemporain.

⁷ Jacques Brault, « Quatre essais miniatures : Bonheur caché », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 185.

⁸ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 157-158.

Cela dit, l'ampleur des défaites (idéologiques, historiques, artistiques) au cœur de l'époque actuelle et l'extrême marginalisation de la poésie confine le poète à une posture humble. En cela, les poètes lyriques français, depuis 1980, pratiquent aussi des écritures aux tonalités plus personnelles, qui ne s'avèrent évidemment pas sans liens avec la production québécoise. On reconnaît d'ailleurs à Hélène Dorion, en plus de son passage aux éditions de La Différence (Paris) depuis 1995, des amitiés poétiques évidentes avec nombre de lyriques français. C'est que les poètes du XXI^{ème} siècle expriment plus que jamais, à l'heure de la mondialisation, une inquiétude et une fragilité communes face aux dérives du monde. Malgré cette déroute, les poètes français, selon Philippe Delaveau, cherchent des voies d'accès à un chant nouveau :

[I]l semble qu'une parole plus modeste soit licite aujourd'hui, et que s'élève un chant nouveau, purifié par le rude exercice théorique, chant qui se donne pour tel : frémissement intérieur, stylisation d'une parole humble mais consciente de ses droits – et de ses possibilités sans doute – assurée aussi bien de son inévitable précarité que de sa grandeur, et dont le vœu secret serait d'exprimer l'homme dans sa réalité profonde : sa quête qui ne prendra jamais fin⁹.

Cette réalité profonde, chez les poètes lyriques québécois, s'exprime par le truchement d'une diction descendante, aux accents prosaïques, imprégnée de simplicité et de lisibilité. À ce titre, l'originalité de la poésie québécoise relèverait notamment de ce qui, suivant nos observations, s'ancre au cœur des tonalités nord-américaines qui teintent le lyrisme propre à ce corpus, et notamment depuis 1980. On a déjà longuement discuté de cette situation singulière dans laquelle la poésie québécoise s'est construite, dont trois aspects nous semblent primordiaux afin de concevoir cette différence : 1) l'évolution de l'adresse, entre autres au sein de la lyrique amoureuse; 2) le rapport à la tradition, différent à l'évidence du contexte européen; 3) l'énonciation des lieux où se rencontrent des représentations d'une Amérique urbaine et dépayssante, l'espace de la nordicité et, plus encore depuis 1990, l'ouverture intersubjective à une citoyenneté planétaire.

⁹ Philippe Delaveau, « Préface », dans Philippe Delaveau (dir. publ.), *La poésie française au tournant des années 1980*, Paris, José Corti, 1988, p. 8.

De la poésie du pays à aujourd'hui, on pourrait aisément étudier l'évolution de l'adresse en retraçant les modulations de ce constant désir : s'adresser à son prochain, à une personne aimée, à son contemporain, et cela en empruntant un ton amical, filial ou convivial. Si l'adresse se concentre, dans les années 1980, vers le *tu* amoureux et la relation de proximité, elle regagne récemment une acception plus englobante, universelle; c'est-à-dire en s'adressant simultanément à soi-même, à cet autre tout près ainsi qu'à tout humain. En ce sens, le *tu* amoureux qui apparaissait dès *La chute requise* d'Hélène Dorion témoignait d'un désir de relation immédiate avec l'autre, tout en réverbérant la posture d'extrême solitude dans laquelle le sujet demeure plongé. Dans la poésie de Michel Beaulieu, on se souviendra que le tutoiement implique une réverbération marquée vers le *je* lyrique, offrant un commentaire oblique sur sa situation précaire. Tant chez Michel Beaulieu que chez Hélène Dorion, l'énonciateur ira même parfois occuper la place du *tu* en s'objectivant. Cette insistance du tutoiement renvoie également à une mise à distance critique du *je* lyrique qui sera figurée, dans les écrits d'Hélène Dorion des dernières années, par ce *tu* en marche, ce géomètre, artisan ou poète, qui retrace les contours de la grotte pour réinterroger les cavernes ombreuses de l'histoire. En cette époque où l'individualisme et l'indifférence priment et où la technologie fait écran entre les individus, les écritures québécoises réinterrogent avec constance le rapport intime à l'autre, appelant inlassablement à la création d'un lien immédiat et véritable, utilisant les tonalités de la conversation amicale, de la confiance et, parfois, d'un murmure chargé de désir.

Ce lyrisme de proximité, contenu et empreint de lisibilité, ne serait donc pas étranger à la situation particulière du sujet québécois, et entretiendrait également des liens avec cette terre nord-américaine à laquelle il se mesure. En effet, certaines filiations entre la poésie québécoise et la poésie canadienne-anglaise contemporaines seraient fort probablement à repenser à la lumière de la présente étude. Michel Beaulieu avait déjà remarqué cette parenté¹⁰ dans un numéro spécial de *Nuit blanche* sur la littérature canadienne-anglaise, en 1983, où il écrit : « [J]'ai découvert chez ces écrivains des inquiétudes qui rejoignaient beaucoup plus les miennes que celles de nombreux poètes américains, dont j'admire par

¹⁰ « Peut-être est-il vrai, pour reprendre les paroles de Margaret Atwood, que nous ressemblons beaucoup plus au Canadiens que ceux-ci ne ressemblent aux Américains » (Michel Beaulieu, « Littérature : le Canada existe-t-il? », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 11, 1983-1984, p. 41).

ailleurs l'écriture¹¹ ». Au milieu des années 1990, Pierre Nepveu suggère, pour sa part, et avec raison, que la production canadienne-anglaise ne s'inscrirait pas tant dans une forme de réalisme ou de pragmatisme que près d'un lyrisme ancré dans la lisibilité par « cette manière de se détourner d'un lyrisme ample et impétueux pour se concentrer sur une image proche¹² ». Il ajoute que « ce ton intimiste et proche des choses concrètes n'est guère plus éloigné de ce qu'on trouve chez plusieurs poètes québécois des quinze dernières années¹³. » Au nombre des références intertextuelles diverses qui pullulent parmi les écritures québécoises, on trouve notamment plusieurs poètes canadiens-anglais. On l'a vu entre autres chez Jacques Brault qui conversait avec E.D. Blodgett ou encore du côté d'Hélène Dorion citant tel un écho sonore les vers de Susan Musgrave.

Cette tonalité nord-américaine puiserait également certaines de ses influences dans la poésie américaine, ce qui mériterait en soi une étude approfondie. Sans adopter systématiquement certains des contours emphatiques de la poésie américaine (révolutionnaires au sens contre-culturel ou admiratifs des vastitudes géographiques), les poètes québécois s'inscrivent tout de même au cœur d'un territoire d'errance et de libre circulation. Cette circulation entre les références, entre les catégories sémantiques et génériques, influence de fait la diction lyrique. Rappelons les propos de Bernard Noël, alors qu'il décrit la qualité du rythme que Michel Beaulieu développe dans ses derniers écrits telle

la fusion d'un regard clair – hérité de la poésie américaine, en particulier William Carlos Williams – et d'une harmonisation due au juste emploi de la langue. D'où la très forte impression, ce soir d'avril 1983, que Michel venait, entre l'Amérique et la France, de réaliser la synthèse de son expérience de grand lecteur de poésie, et qu'il avait réussi le croisement original capable enfin de faire de notre vieille langue celle du Nouveau Monde¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² Pierre Nepveu, « Les montagnes, la plaine, la vie », *La poésie immédiate. Lectures critiques 1985-2000*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2008, p. 138.

¹³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴ Bernard Noël, « M. B. », préf. dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, p. XVI.

Ce croisement original ne résiderait-il pas, justement, en une forme de lyrisme qui, s'il allie une influence européenne à une influence nord-américaine, trouve aussi sa singularité en assumant une manière toute québécoise d'habiter le monde et la langue?

Nombre de travaux réinterrogent le sens des lieux dans la littérature actuelle et il serait fort intéressant de consacrer une large étude aux lieux d'inscription de la subjectivité et à l'énonciation des lieux dans la poésie québécoise des deux dernières décennies. Soulignons à cet égard que le rapport à l'Amérique, fréquemment étudié dans la fiction et les essais¹⁵, prend dans la pensée de Pierre Nepveu des dimensions symboliques et ontologiques¹⁶ qui ne vont pas sans rappeler certains traits du lyrisme récent, au Québec. Si une profonde négativité dynamique habite ce lyrisme critique, tel que nous l'avons proposé, on remarquera que, sur le plan de la tradition littéraire, Pierre Nepveu en avait déjà constaté des prémises dans le *drame américain* de Saint-Denys Garneau¹⁷ ainsi que l'Amérique mélancolique de Paul-Marie Lapointe¹⁸. Plus encore qu'une simple question d'habitation, cette situation s'avère définitivement affaire de diction. C'est pourquoi il nous semble particulièrement pertinent de parler de tonalités nord-américaines du lyrisme, au Québec, tonalités ancrées dans une tension conférant au sujet québécois à la fois sa singularité et l'ouverture intersubjective qui fait de lui un véritable sujet du XXI^{ème} siècle. La poésie québécoise actuelle nous en fournit des manifestations aussi diverses qu'originales. Pensons, entre autres, au recyclage des références à la culture populaire – américaine et québécoise – chez Carole David ou Renée Gagnon, aux objets et aux déchets qui construisent les collages en prose de Benoit Jutras ainsi qu'au télescopage des modestes et percutants événements (tragiques et

¹⁵ Voir la présentation et la bibliographie critique exhaustive de Benoît Melançon, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 65-108.

¹⁶ Voir Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998; Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004; ainsi que Marie-Andrée Beaudet et Karim Larose (dir. publ.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*, vol. 29, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2010.

¹⁷ Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 9-19.

¹⁸ Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et Images*, vol. 17, n° 3 (51), 1992, p. 435-445.

triviaux à la fois) qui marquent la géographie planétaire des *Vingtièmes siècles* de Jean-Marc Desgent. Cela, sans compter les paysages kitsch souvent évoqués par Hélène Monette, les autoportraits mélancoliques et truffés d'objets quotidiens que construit Élise Turcotte ou encore les reliefs philosophiques de cette *autre terre* que cartographie Paul Chamberland. Il semblerait à cet égard judicieux d'analyser, dans la poésie québécoise actuelle, ce mode singulier d'habitation nord-américain, notamment au sein des paysages lyriques.

Au demeurant, la poésie d'aujourd'hui renoue avec une dimension critique qui dépasse les chapelles esthétiques, mais tend plutôt à explorer et à interroger l'altérité du monde, de soi et du langage. Dans l'un de ses essais, Hélène Dorion précise à cet effet que l'écriture poétique est une force d'interrogation à même un réel souvent fuyant :

Écrire est pour moi une étrange rébellion. Un état, un risque et une exigence tout à la fois. Une façon de maintenir la tension, de rester en éveil devant tant de réalité : terre et ciel, arbres, vent, et cet invisible mais si tangible lieu des possibles d'où l'on respire. L'écriture résiste aux propositions qui lui sont faites¹⁹.

Les trois œuvres que nous avons étudiées accompagnent sans nul doute l'évolution de la poésie québécoise et nous permettent de la relire à la lumière d'un lyrisme critique tout à fait original. Jacques Brault, Michel Beaulieu et Hélène Dorion écrivent à l'ombre d'une tradition de pauvreté et d'humilité, ce qui les entraîne pourtant à suivre les innombrables chemins ouverts par le poème en marche. Si cette thèse relit la poésie québécoise sous un angle inédit, elle s'est attachée également à mieux comprendre les fondements du lyrisme singulier, un lyrisme dépouillé qui traîne ses pénates des ruelles de Montréal au Labrador désertique, des longues vallées neigeuses aux trottoirs de Berlin. Déplaçant la poussière parmi les routes veineuses du globe, le sujet lyrique désormais sait prêter son corps de papier à l'ici et à l'ailleurs, filant un peu maladroitement le proche et le lointain, l'intime et le trivial, allant jusqu'à glisser sa silhouette la plus frêle dans les réseaux infinis qui parsèment la Toile...

¹⁹ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps* (essai), Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, p. 78.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

CORPUS ÉTUDIÉ

JACQUES BRAULT

Brault, Jacques, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, 117 p.

_____, *Poèmes* (rétrospective), préface de Louise Dupré, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000; comprend intégralement les recueils *Mémoire* (1965), *La poésie ce matin* (1971), *L'en dessous l'admirable* (1975), *Moments fragiles* (1984), *Il n'y a plus de chemin* (1990), 401 p.

MICHEL BEAULIEU

Michel Beaulieu, *Anecdotes*, Montréal, Éditions du Noroît, 1977, 63 p.

_____, *Le cercle de justice*, Montréal, l'Hexagone, 1977, 94 p.

_____, *L'octobre* suivi de *Dérives*, Montréal, l'Hexagone, 1977, 77 p.

_____, *Desseins : poèmes 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980, 246 p.

_____, *FM. Lettres des saisons III*, Montréal [Saint-Lambert], Éditions du Noroît, 1975, non paginé.

_____, *Fuseaux : poèmes choisis*, préf. de Paul Bélanger, choix et prés. de Pierre Nepveu, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 1996, 116 p.

_____, *Indicatif présent et autres poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993, 120 p.

_____, *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984, 149 p.

_____, *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973, 110 p.

_____, *Visages* suivi de *Neiges*, *Mai la nuit*, *Rémission du corps énamouré*, *Zoo d'espèces*, *Personne*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981, 134 p.

_____, *Pulsions*, Montréal, l'Hexagone, 1973, 58 p.

_____, *Trivialités*, préf. de Guy Cloutier, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, 114 p.

HÉLÈNE DORION

Hélène Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983, 80 p.

_____, *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, 2006, comprend intégralement les recueils : *Hors Champ* (1985), *Les retouches de l'intime* (1987), *Les corridors du temps* (1988), *Un visage appuyé contre le monde* (1990), *Passerelles, poussières* (1991), *Le vent, le désordre, l'oubli* (1991), *Les états du relief* (1991), *Carrés de lumière* (1994), *Sans bord, sans bout du monde* (1995), *Pierres invisibles* (1998), *L'issue la résonnance du désordre* (1993) suivi de *L'empreinte du bleu* (1993), *Portraits de mers* (2000), 796 p.

_____, *Les murs de la grotte*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 1998, 93 p.

_____, *Ravir : les lieux*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 2005, 107 p.

_____, *Le hublot des heures*, Paris, La Différence, coll. « Clepsydre », 2005, 77 p.

CORPUS COMPLÉMENTAIRE

JACQUES BRAULT

Jacques Brault, *Au bras des ombres* (poésie), Montréal / Paris, Éditions du Noroît / arfuyen, 1997, 67 p.

_____, *Agonie* (roman), Montréal, Boréal compact, 1993 [1984], 77 p.

_____, *Au fond du jardin : accompagnements*(essai), Montréal, Éditions du Noroît, 1996, 140 p.

_____, *Chemin faisant* (essai), Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1993, 202 p.

_____, *La poussière du chemin* (essai), Montréal, Boréal, 1989, 249 p.

_____, « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 145-154.

_____, *Ô saisons, ô châteaux*(essai), Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, 148 p.

_____, « Paragraphes », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 131-133.

_____, « Quatre essais miniatures. Mine de rien : tout », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 182-185.

_____, *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit* (poésie), Montréal, Éditions du Noroît, 1981, 87 p.

Jacques Brault et E. D. Blodget, *Transfiguration* (poésie), Montréal / Toronto, Le Noroît / BuscherBooks, 1998, 85 p.

MICHEL BEAULIEU

Michel Beaulieu, *Le flying Dutchman* (poésie), préf. de Claude Beausoleil, Montréal, éditions Cul Q, coll. « Mium-mium », n° 9, 1976, non paginé.

_____, « Gatien Lapointe : Ode au Saint-Laurent », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 14, 1984, p. 48.

_____, « Le nombril d'autrui et celui de moi-même », texte inédit, dans Michel Biron et Frédéric Rondeau (dir. publ.), *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 15-23.

_____, « Littérature : le Canada existe-t-il? », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 11, 1983-1984, p. 40-41.

_____, *Pour chanter dans les chaînes* (poésie), Montréal, éditions la Québécoise, 1964, non paginé.

_____, « Les visions fragmentées de Phyllis Webb », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 10, 1983, p. 28.

_____, « "Nous ne sommes pas Américains" : entrevue de Margaret Atwood », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 11, 1983-1984, p. 42-45.

_____, « Poésies du pays », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 11, 1983-1984, p. 48-50.

_____, « Vingt poètes des années 80 », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 16, 1984-1985, p. 24.

_____, *Vu* (poésie), Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, 121 p.

HÉLÈNE DORION

Dorion, Hélène, *D'argile et de souffle (Poèmes choisis 1983-2000)*, choix et préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo, coll. « Typo / poésie », 2002, 299 p.

_____, « Danser devant l'arche », prés. dans Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal / Luxembourg / Amay, Éditions du Noroît / Phi / L'arbre à paroles, 1993, p. 11-20.

_____, *L'étreinte des vents* (essai), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 2009, 139 p.

_____, « Préface », dans Jacques Brault, *Poèmes choisis (1965-1990)*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 9-11.

_____, *Sous l'arche du temps* (essai), Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, 85 p.

CHOIX D'ÉTUDES

SUR JACQUES BRAULT

Audet, Noël, « Poèmes des quatre côtés de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 131-134.

Bourassa, Lucie, « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d' *Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 71-88.

Brochu, André, « La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 212-220.

_____, « "Jacques Brault : le quotidien transfiguré" », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35) 1987, p. 187.

Brochu, Jean-Claude, « Témoignage : La leçon des choses », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 250-254.

Beauchemin, Mélanie, « Le sujet lyrique entre la tentation de s'habiter et de s'oublier dans l'œuvre de Jacques Brault », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 116 f.

Bernier, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, 181 p.

- Belleau, André, « Quelques remarques sur la poésie de Jacques Brault », *Liberté*, vol. 12, n° 2, mars-avril 1970, p. 85-92.
- Chamberland, Roger, « Bibliographie de Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35) 1987, p. 256-264.
- Dumont, François, « La poésie racontée », *Voix et images*, vol. 20, n° 2 (59), 1995, p. 476-484.
- Gadbois, Pauline, « La parole parlée dans l'œuvre de Jacques Brault », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1990, 138 feuillets.
- Hébert, François, et Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Précarités de Brault*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », n° 41, 2008, 214 p.
- Laroche, Yves, *L'Orient poétique de Jacques Brault*, Mémoire de maîtrise présenté à la Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 1992, 131 f.
- Larose, Karim, « Gaston Miron et Jacques Brault : langue natale et horizon de parole », chap. dans *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « espace littéraire », 2004, p. 313-389.
- Lemaire, Michel, « Jacques Brault dans le matin », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 173-194.
- _____, « Jacques Brault essayiste », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35) 1987, p. 222-238.
- _____, « Le fleuve et la mort », *Voix et images*, vol. 23, n° 3 (69), 1998, p. 607-612.
- Mailhot, Laurent, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 126-144.
- Marcotte, Gilles, « Jacques Brault : poésie de novembre », *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 259-273.
- Melançon, Robert, « De la poésie et de quelques circonstances. Entretien avec Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 188-211.
- Paquin, Jacques, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 34, 1997, 260 p.
- _____, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et images*, vol. 19, n° 3, printemps 1994, p. 568-584.

Riendeau, Pascal, « De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, 284 f.

Rivard, Yvon, « Jacques Brault : poésie inaccomplie, maison ouverte », *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 90-100.

Vachon, Georges-André, « Jacques Brault : À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 181-188.

Voix et images : Jacques Brault, vol. 12, n° 2, hiver 1987, sous la direction d'André Brochu, avec des textes de Bernard Andrès, Robert Melançon, Michel Lemaire, Gille Marcotte, Jean-Claude Brochu et Roger Chamberland (voir sélection d'articles cités dans la présente section).

Watteyne, Nathalie, « Corps cachés et jeux d'ombres dans la poésie récente de Jacques Brault et d'Anne Hébert », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir. publ.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2007, p. 139-149.

———, « " Riveraine " de Jacques Brault et *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* de Patrice Desbiens : présence de l'absente », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 281-292.

SUR MICHEL BEAULIEU

Bélanger, Lise-Anne, « Bio-bibliographie de Michel Beaulieu, écrivain (1941-1985) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1987, 378 f.

Bélanger, Paul, « En guise de présentation », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, p. VII.

Biron, Michel, « Le poète de la rue Draper », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 83-95.

Michel Biron et Frédéric Rondeau, « Les formes fuyantes du présent », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 9-13.

Bissonnette, Thierry, « Dynamiques du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît : Alexis Lefrançois, Michel Beaulieu, Jacques Brault », Québec, Université Laval, 2005, 353 f.

- Cloutier, Guy, « Préface », dans Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Noroît, 2001, non paginé.
- Caron, Pascal, « L'obsession du corps et la poésie québécoise : une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, 2006, p. 91-106.
- Coppens, Patrick. « Michel Beaulieu, ramoneur de silence », dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, p. IX-XII.
- Dupré, Louise. « Entre autres villes: Montréal », dans *Lire Montréal*, textes présentés par Gilles Marcotte, Montréal, Université de Montréal / Département d'études françaises, 1989, p. 73-84.
- Filteau, Claude, « Michel Beaulieu, le lyrisme et après », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 37-55.
- Landry, Gabriel, « Du trivial au sublime », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3 (81), 2002, p. 576-579.
- Miron, Isabelle, « La quête du sens par le corps chez Michel Beaulieu et Juan Garcia », Montréal, Université de Montréal, 2004, 255 f.
- _____, « Les dernières traces de Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 57-67.
- Nepveu, Pierre, « Le poème inachevé », *Études françaises*, vol. 11, n° 1, 1975, p. 55-65.
- Noël, Bernard. « M. B. ». Préface dans Michel Beaulieu, *Vu*, Montréal / France, Noroît / Castor Astral, 1989, p. XIII-XVI.
- Rondeau, Frédéric, « Bibliographie de Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 97-112.
- _____, « La mesure et l'excès. Grammaire de la présence chez Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 69-81.
- _____, « Le manque en partage : configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, 383 f.
- Paré, François, « Oiseaux, totems et sémaphores : Verticalité du poème chez Michel Beaulieu », *Voix et images : Michel Beaulieu*, n° 2 (98), hiver 2008, p. 25-36.

SUR HÉLÈNE DORION

- Alonzo, Anne-Marie. « Le tremblement des gestes », *La vie en rose*, no 34, mars 1986, p. 53-54.
- Audet, Jacques, « L'entre-deux de l'écriture », *Spirale*, no 193, novembre-décembre 2003, p. 18-19.
- Barreiro Mata, Carmen, « *L'intervalle prolongé suivi de La chute requise et Hors champ* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1981-1985*, tome VII, Montréal, Fides, 2003, p. 472-473.
- Bayard, Caroline, « À essayer de retenir : "Hors champ" d'Hélène Dorion », *Lettres québécoises*, no 41 (printemps 1986), p. 50.
- Bélanger, Paul (dir. publ.), *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2004, 122 p.
- Bergeron, Carlos, « La cosmogonie Dorion », *Lettres québécoises*, no 116, hiver 2004, p. 45.
- Bissonnette, Thierry, « Hélène Dorion. Vers l'épique de l'intime » (entrevue), *Nuit Blanche*, n° 73, hiver 1998-1999, p. 15-18.
- Brochu, André, « Lascaux, les limbes et autres lieux », *Voix et images*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 131-140.
- _____, « Les mots-motifs d'Hélène Dorion et deux auteurs d'un seul livre : Miron / Gaulin », *Voix et images*, vol. 32, no 96, printemps 2007, p. 139-143.
- Cadoret, Isabelle, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, mai 2000, 99 f.
- _____, « "N'être rien qu'un instant / de l'univers" : l'expérience du temps et de l'espace chez Hélène Dorion », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 103-116.
- Dupré, Louise, « *Un visage appuyé contre le monde* d'Hélène Dorion : Une esthétique de la perte », dans Lucie Joubert (dir. publ.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2000, p. 19-33.
- Filteau, Claude. « Hélène Dorion », dans Michel Jarrety (dir. publ.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 211-212.
- Noël, Bernard, « Une barque remplie de visages », *Autre sud*, n° 4, mars 1999, p. 6-8.

- Paré, François, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, n° 71, hiver 1999, p. 337-347.
- Landry, Gabriel, « Le lieu et la formule », *Voix et images*, vol. 31, n° 2, (92) 2006, p. 16-171.
- Lessard, Rosalie, « Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, 161 f.
- Cadoret, Isabelle, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2000, 99 feuillets.
- _____, « "N'être rien qu'un instant / de l'univers" : l'expérience du temps et de l'espace chez Hélène Dorion », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 103-116.
- Harvey, Virginie, « La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir. publ.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 89-107.
- Malenfant, Paul Chanel, « Lettres, fragments et discours amoureux », *Voix et Images*, vol. 16, n° 2 (47), 1991, p. 345-357.
- _____, « Traités de sagesse », (compte rendu du recueil *Les murs de la grotte*), *Estuaire*, n° 103, septembre 1999, p. 111-117.
- Paquin, Jacques, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème », *Lettres québécoise*, n° 129, 2008, p. 7-10.

CORPUS THÉORIQUE

POÉSIE QUÉBÉCOISE

- Beaudet, Marie-Andrée et Karim Larose (dir. publ.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*, vol. 29, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2010, 259 p.
- Beausoleil, Claude, « V.7 BJ/NBJ : un nouvel imaginaire », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 167-171.
- Bissonnette, Thierry, « Joël Pourbaix : tribulations d'un poète en prose », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, no 3, 2003, p. 89-99.

- Biron, Michel, « l'extrême de la clarté », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 161-166.
- Biron, Michel, et Benoît Melançon, *Voix et images. Poésie québécoise et histoire littéraire*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, 441 p.
- Blais, Jacques, « Garneau et la distance ironique », chap. dans *De l'ordre et de l'aventure : La poésie au Québec de 1934 à 1944*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1975, p. 147-157.
- _____, *Parmi les hasards : Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2001, 272 p.
- Blouin, Louise, et Bernard Pozier, « V.5 BJ/NBJ : Fiction/théorie, postures ou impostures (?/!) », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 153-158.
- Bonenfant, Luc, « Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, (83) 2003, p. 125-137
- _____, « Le poème dans la poésie, ou les américanités formelles de la poésie », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 131-137.
- _____, « Jean-Aubert Loranger : le miroir occidental de la bibliothèque française », *Voix et images*, vol. 31, n° 1 (91), 2005, p. 61-74.
- Bonenfant, Luc, et François Dumont, « Présentation », *Études françaises. Situations du poème en prose au Québec*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 7-11.
- Bourneuf, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres canadiennes », 1969, 322 p.
- Brassard, Denise, et Evelyne Gagnon (dir. publ.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, 182 p.
- _____, *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, 328 p.
- Brault, Jacques, « Préface », dans Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal / Luxembourg / Amay, Éditions du Noroît / Phi / L'arbre à paroles, 1993, p. 7-11.
- _____, « Propos sur la poésie et le langage », *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 45-64.
- Brochu, André, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 238 p.

- Brossard, Nicole et Lisette Girouard, « Introduction », *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, coll. « Connivences », Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1991, p.19-35.
- Cambron, Micheline, « La poésie sur la place publique : récit en trois mouvements », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 95-112.
- Chamberland, Paul, « Fondation du territoire », chap. dans *Parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p. 241-278.
- Chamberland, Roger, « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine » *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 277-298.
- Campeau, Sylvain, « La BJ/NBJ : du laboratoire des signes au dandysme des sens », *Voix et images*, vol. 17, n° 2, (50) 1992, p. 264-281.
- Dolce, Nicoletta. « La porosité au monde : l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007, 295 f.
- Dowd, Jean-François, *Le briquetier et l'Architecte*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2000, 91 p.
- Dumont, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, 126 p.
- _____, « L'immédiat », *Voix et images*, vol. 21, n° 1 (61), 1995, p. 176-183.
- _____, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.
- Dupré, Louise, « Louise Cotnoir : le romanesque de la poésie en prose », *Tangence*, n° 47, 1995, p. 34-41.
- _____, « Présentation », *Voix et images : Denise Desautels*, vol. 26, n° 77, hiver 2001, p. 225-226.
- _____, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, coll. « Itinéraires », 1989, 265 p.
- _____, « Une poésie de l'effraction », *Voix et images*, vol. 14, n° 1 (39), 1988, p. 24-30.
- _____, « V.1 BJ/NBJ : pour une lecture des politiques éditoriales », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 115-124.

- Duval, Isabelle, « *Ce qui nous prolonge. Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay* », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2001, 123 f.
- Gagnon, Evelynne, « Du non-soi au non-poème : Saint-Denys Garneau ou le trou noir de l'énonciation », *Postures : critique littéraire*, n° 6, printemps 2004, p. 33-47
- , « Relecture de Saint-Denys Garneau : une poétique du vertige », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 144 f.
- Giguère, Richard, « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et images*, vol. 14, n° 2, (41) 1989, p. 211-224.
- Laforest, Daniel, *L'archipel de Caïn : Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 2010, 301 p.
- Larose, Jean. « Miron l'agonique », *Le Devoir*, samedi 15 et dimanche 16 mai 2010, p. F7.
- Landry, Gabriel, « La prose de D'Bell'feuill' : les devoirs du texte », *Études françaises : Situations du poème en prose au Québec*, p. 61-70.
- Larose, Karim, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 147-163.
- Mailhot, Laurent, « Événements : de la poésie québécoise », *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 247-263.
- Mailhot, Laurent, et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Typo, « poésie », 1990.
- Malenfant, Paul Chanel, « *comme on cueille des simples...* », *Voix et Images*, vol. 16, n° 3, (48) 1991, p. 549-560.
- , « "Des affaires courantes du monde aux traces de l'intime" », *Voix et images*, vol. 17, n° 2 (50), 1992, p. 332-347.
- Malenfant, Paul Chanel, et René Bonenfant, « Le Noroît : vingt ans de souffle : entrevue avec Célyne Fortin et René Bonenfant », *Urgences*, n° 33, 1991, p. 111-123.
- Marcotte, Gilles, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, éditions HMH, 1969, 247 p.
- Marcotte, Hélène, « La revendication du réel : le cas de la poésie intime », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 50-60.
- Marquis, André, « La répétition de l'intime », *Lettres québécoises*, n° 45, 1987, p. 44-46.

- Maugey, Axel, *La poésie moderne québécoise 1937-1970. Poésie et société au Québec 1970-1989 : introduction*, Montréal, Humanitas, « nouvelle optique », 1989, 280 p.
- Meschonnic, Henri, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 95-103.
- Moisan, Clément, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977 : I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 279-300.
- Nepveu, Pierre, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 9-19.
- _____, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et Images*, vol. 17, n° 3 (51), 1992, p. 435-445.
- _____, « Préface », dans Álvaro Faleiros, *Petite anthologie de la poésie québécoise : poètes du Noroît*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2003, p. 7-13.
- _____, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (71), 1999, p. 277-288.
- _____, *La poésie immédiate. Lectures critiques 1985-2000*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2008, 265 p.
- _____, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 47-60.
- Ouellet, Pierre, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et images. Dossier Saint-Denys Garneau*, n° 58, automne 1994, p. 50-61.
- Royer, Jean, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, Coll. « Littérature », 1989, 295 p.
- Royer, Jean (dir. publ.), *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 278 p.
- Théorêt, France, « Situation actuelle de la poésie », *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 37-39.

POÉSIE, LYRISME, SUJET POÉTIQUE

- Bonenfant, Luc, « Aloysius Bertrand : la volonté de transposition », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 27-36.

- _____, *Les avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota bene, coll. « Littératures », 2002, 342 p.
- Bourassa, Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993, 455 p.
- _____, « Figurations et configurations du rythme : contours d'une poétique », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 81-101.
- Broda, Martine, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « enlisant en écrivant », 1997, 262 p.
- Charles-Wurtz, Ludmila, *La poésie lyrique*, France, Éditions Bréal, 2002, 222 p.
- Chaillon, Michel, « L'extrême contemporain, journal d'une idée », dans Michel Deguy (dir. publ.), *Poésie*, n° 41, 2^e trimestre 1987, Paris, Belin, p. 5-6.
- Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.
- Collot, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture » 1997, 334 p.
- _____, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 263 p.
- _____, *Paysage et poésie du romantisme à aujourd'hui*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, 446 p.
- Dauvois, Nathalie, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires / Recto-verso », 2000, 128 p.
- Deguy, Michel, *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les essais du collège international de philosophie », 1998, 119 p.
- Delaveau, Philippe (dir. publ.), *La poésie française au tournant des années 1980*, Paris, José Corti, 1988, 234 p.
- Desson, Gérard, Serge Martin et Pascal Michon (dir. publ.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In press éditions / Université Paris 8, 2005, 276 p.
- Duault, Alain, « Du lyrisme et de quelques autres idées reçues », dans Jean-Michel Maulpoix (dir. publ.), *Le nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, p. 41-45.

- Dupont, Nathalie, « Poèmes délirants, sujets disloqués : déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française », Durham (États-Unis), thèse de doctorat, Duke University, 2007, 237 f.
- Duval, Isabelle, « *Ce qui nous prolonge*. Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay, mémoire de Maîtrise, Québec, Université Laval, 2001, 123 feuillets.
- Éluard, Paul, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, coll. « nrf / Poésie », 1939, 218 p.
- Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, le XXe siècle*, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Méditations », 1976, 302 p.
- Frontier, Alain, *La poésie*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992, 362 p.
- Guerrero, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998, 204 p.
- Hamburger, Käte, « Le genre lyrique », chap. dans *Logique des genres littéraires*, trad. de l'all. par Pierre Cadiot, préf. de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1977], p. 207-256.
- Hirt, André, *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*, Paris, Éditions Kimé, 2000, 204 p.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lauréatmont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, 645 p.
- Leuwers, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, coll. « Lettres SUP », 2002, 192 p.
- Levaillant, Jean. « Le parfait la brisure l'impossible ». Préface. Dans Paul Valéry. *La jeune Parque et poèmes en prose*. Coll. « nrf / Poésie ». Paris : Gallimard, 1974, p. 7-14.
- Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers » et « La Musique et les lettres », chap. dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, préf. de Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « nrf / Poésie », 1976, p. 239-252 et p. 349-371.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2005, 334 p.
- _____, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000, 442 p.
- _____, *Henri Michaux, passager clandestin*, Paris, Champ Vallon, 1985, 205 p.
- _____, *Henri Michaux : peindre, composer, écrire*, en coll. avec Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 1999, 246 p.

- _____, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, 164 p.
- _____, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1984, 218 p.
- _____, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, 440 p.
- _____, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2002, 376 p.
- _____, (dir. publ.), *Le Nouveau recueil. D'un lyrisme critique*, Seyssel, Champ Vallon, n° 52, septembre-novembre 1999, 191 p.
- _____, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2009, 256 p.
- _____, « Que reste-t-il ? Le Paris lyrique de Jacques Réda, promeneur du temps perdu et peintre de la (sur)vie (post)moderne », dans Gabrielle Chamarat et Claude Leroy (dir. publ.), *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Le voyage à Paris*, n° 37, 2007, Paris, Université Paris 10 – Nanterre, p. 189-195.
- Meschonnic, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, 266 p.
- _____, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, France, Verdier, 1982, 713 p.
- _____, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2006, 396 p.
- _____, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1985, 283 p.
- _____, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin / nrf », 1975, 547 p.
- _____, « Le théâtre dans la voix », dans Gérard Dessons (dir. publ.), *La licorne : penser la voix*, Poitiers, UFR Langues et littératures de l'Université de Poitiers, n° 41, 2^e trimestre 1997, p. 25-42.
- _____, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, 615 p.
- _____, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1970, 178 p.
- _____, *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin / nrf », 1973, 342 p.
- _____, *Pour la poétique IV. Poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin / nrf », 1978, 440 p.

Ouellet, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec / Limoges, Septentrion / Presses Universitaires de Limoges, coll. « Les nouveaux cahiers du CÉLAT », 2000, 408 p.

Paz, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « nrf / essays », 1965, 384 p.

Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 279 p.

———, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, 267 p.

Rabaté, Dominique (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.

Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir. publ.), *Le sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernité », 1996, 301 p.

Rodriguez, Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine » *Études littéraires*, vol. 39, n° 1, 2007, p. 109-124.

Rancière, Jacques, *La politique des poètes*, Paris, Albin Michel, 1992, 213 p.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, 407 p.

Stierle, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », trad. de l'allemand par Jean-Paul Colin, *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 436.

Nathalie Watteyne (dir. publ.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / France, Éditions Nota bene / Presses universitaires de Bordeaux, 2006, 354 p.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Belleau, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, 155 p.

Biron, Michel, « Histoire et dépaysement dans l'œuvre de Pierre Nepveu », *Voix et Images*, vol. 34, n° 1, (100) 2008, p. 55-65.

———, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.

———, « Laideurs de Montréal », *Québec français*, no 90, été 1993, p. 91-94.

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

- Bonenfant, Luc, et Réjean Beaudoin, « Liminarités et incidences génériques du paysage littéraire québécois du dix-neuvième siècle », *Voix et images*, vol. 32, n° 3 (96), 2007, p. 9-15.
- Brossard, Nicole, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre, « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 68-85.
- Dumont, Fernand, « Le recours à la mémoire », chap. dans *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal compact, 1996, p. 279-336.
- Cazé, Antoine, « Penser la syntaxe de la nouvelle poésie américaine », *Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 9-19.
- Chassay, Jean-François, « L'invention d'une ville (Des villes et des fantômes) », *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, 197 p.
- Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2003, 445 p.
- Marcotte, Gilles, « Les années trente : De Monseigneur Camille à *La Relève* », *Voix et images*, vol. 5, no 3, 1980, p. 515-524.
- _____, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 350 p.
- _____, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, BQ, 1994, 338 p.
- Melançon, Benoît, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 65-108.
- Nepveu, Pierre, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 1998, 378 p.
- _____, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal compact, 1999 [1988], 241 p.
- _____, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « papiers collés », 2004, 270 p.
- Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, 230 p.
- Pelletier, Jacques, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies et société du Québec moderne*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995, 346 p.
- Rivard, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, 258 p.

Warren, Jean-Philippe, « Habitable exil. La notion d'exil et l'oeuvre de Fernand Dumont », *Recherches sociographiques*, vol. 42, n° 2, 2001, p. 299-310.

THÉORIE LITTÉRAIRE GÉNÉRALE

Bacry, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992, 335 p.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, 275 p.

_____, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, coll. « Méditations », 1971, 183 p.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1955, 376 p.

_____, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1980, 219 p.

Baxandall, Michael, *Ombres et lumière*, Paris, Gallimard, 1995, 219 p.

Benveniste, Émile, « De la subjectivité dans le langage », chap. dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 258-266.

Charouachi, Slaheddine, et Alain Montandon (dir. publ.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1994, 331 p.

Didi-Uberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 197-198.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 409 p.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Science de l'homme », 1968, 503 p.

Garelli, Jacques, *Le recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf / Bibliothèque des idées », 1978, 181 p.

Gervais, Bertrand, *La ligne brisée, labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire* (tome II), Montréal, Le Quartanier, coll. « Les essais », 2008, 207 p.

Goux, Jean-Paul, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, 187 p.

- Jenny, Laurent. *L'expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 215 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique / Lettres », 1997, 290 p.
- Mauron, Véronique, « Les ombres », *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, 269 p.
- Heyndels, Ralph, *La pensée fragmentée : Discontinuité formelle et question du sens*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, 208 p.
- Meschonnic, Henri, *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1988, 305 p.
- _____, *Le rythme et la lumière: avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, 223 p.
- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », 1995, 193 p.
- Ouellet, Pierre, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », dans Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Nouveaux Actes sémiotiques. Valences-valeurs*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1996, p. 3-12.
- Rabaté, Dominique. *Le chaudron fêlé. Écart de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, 288 p.
- _____, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 322 p.
- _____, *Vers une littérature de l'épuisement*, 2^e édition, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2004, 216 p.
- Saint-Martin, Lori, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur (dir. publ.), *Les pensées "post-". Féminismes, genres et narration*, UQAM, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 26, 2011, 166 p.
- Sandras, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, 206 p.
- Taminiaux, Pierre, *Poétique de la négation. Essai de littérature comparée*, Paris, L'Harmattan, 1998, 236 p.
- Zink, Michel, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, 267 p.

PHILOSOPHIE ET ANTHROPOLOGIE

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, 149 p.

Chamberland, Paul, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et les autres », 2004, 283 p.

Jaran, François, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du *Dasein* comme source d'une *metaphysica naturalis* », *Les études philosophiques*, vol 1, n° 76, p. 47-61.

Jullien, François, *Du mal / Du négatif*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, 182 p.

Gilles Lipovetsy, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1989, 327 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.

Rachet, Guy (dir. publ.), *Sagesse taoïste : Le livre de la voie et de la vertu (Tao-tō-king) de Lao-Tzeu* (trad. par J.-J.-L. Duyvendak, 1987) ; *Le vrai classique du vide parfait de Li Tzeu et Traité du maître transcendant de Nan-hoa par Tchoang-Tzeu* (trad. par Léon Wieger, 1913) ; *Le livre des récompenses et des peines* (trad. par Abel de Rémusat, 1816), Paris, France Loisirs, coll. « Bibliothèque de la sagesse », 1995, 470 p.

Matsueda, Shigeo, et Takeshi Wada (dir. publ.), *Tô Enmei zenshû (Œuvres complètes de Tao Tuamming)*, Tokyo, Iwanami Bunko, 1990, p. 208-209.

Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 [1660], p. 1156-1157.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points / essais », 1990, 424 p.

PSYCHANALYSE

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, 307 p.

_____, « Pourquoi la guerre? », *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 203-215.

_____, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 1968, 185 p.

_____, « Nous et la mort », *Revue internationale de psychanalyse*, no 4, 1994, p. 13-30.

Green, André. *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1992, 388 p.

_____, *Le travail du négatif*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993, 397 p.

_____, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, 280 p.

Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points / essais », 1999, 569 p.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, prés. par Jean-Paul Sartre, Paris, Le livre de poche, 1967 [texte de 1861], 247 p.

_____, *Petits poèmes en prose (Le Speen de Paris)*, édition complète de 1869, *Petits poèmes en prose et choix de textes esthétiques*, Paris, Univers des Lettres Bordas, 1986, 227 p.

Beausoleil, Claude, *Au milieu du corps l'attraction s'insinue*, Montréal, Éditions du Noroît, 1980, 234 p.

_____, *Grand Hôtel des Étrangers*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, 58 p.

Brossard, Nicole, *Le centre blanc : poèmes 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 422 p.

Céline, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952, 622 p.

_____, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1952, 631 p.

Chamberland, Paul, *Au seuil d'une autre terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, 105 p.

_____, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, préf. d'André Brochu, Montréal, l'Hexagone, « Typo / Poésie », 1985, 280 p.

Desautels, Denise, *Pendant la mort*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « mains libres », 2002, 109 p.

Dupin, Jacques, *L'embrasure*, Paris, Gallimard, 1969, 219 p.

Garneau, Hector de Saint-Denys, *Œuvres*, éd. crit. de Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, 1320 p.

- Giguère, Roland, *L'âge de la parole* (rétrospective), Montréal, l'Hexagone, 1965, 164 p.
- Jaccottet, Philippe, *Écrits pour papier journal : chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 1994, 288 p.
- _____, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1988, 148 p.
- Lapointe, Paul-Marie, *Le réel absolu*, Montréal, l'Hexagone, 1971, 270 p.
- Malenfant, Paul Chanel, *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, 140 p.
- _____, *Tombeaux*, Montréal, l'Hexagone, 2010, 91 p.
- Michaux, Henri, *Plume*, Paris, Gallimard, 1963, 220 p.
- Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, troisième éd., version définitive, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, 252 p.
- _____, *Poèmes épars*, Montréal, l'Hexagone, 2003 (parution posthume), 124 p.
- Rilke, Rainer Maria, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. et prés. d'Arthur Adamov, France, Actes sud, 1982, 30 p.
- Turcotte, Élise, *Piano mélancolique*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, 88 p.
- Uguay, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005 (parution posthume), 331 p.
- _____, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, 154 p.
- Valéry, Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « nrf / Poésie », 1974 [1917], 187 p.
- _____, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, coll. « folio / essais », 1944, 853 p.
- Van Schendel, Michel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, l'Hexagone, 1958, 46 p.

DICTIONNAIRES

- Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale de France, coll. « Le livre de Poche », 1993, 340 p.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir. publ.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.

Dupriez, Bernard, *Gradus des procédés littéraires*, Paris, Éditions « 10 / 18 », 1984, 540 p.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 1345 p.